

كمال أبو ديب

جماليّات التجاور

أو

تشابك الفضاءات الإبداعية

دعوات
التي
يحييها
الروح
التي
تحييها
الروح
التي
تحييها
الروح

جماليات التجاور

أو

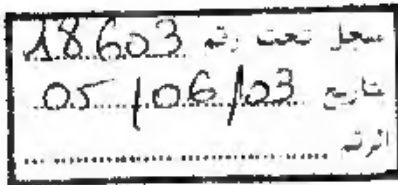
تشابك الفضاءات الإبداعية

20 - 8903 - 880
01/



كمال أبو ديب

جماليّات التجاور



أو

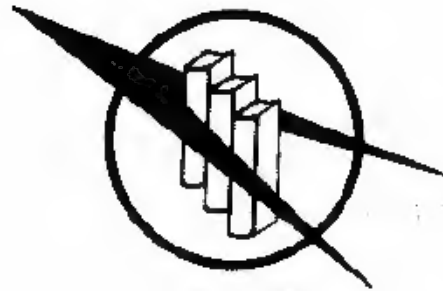
تشابك الفضاءات الإبداعية

دار العلم للملايين

دار العلم للملايين

مؤسسة ثقافية للتأليف والترجمة والنشر

شارع منار الياس - خلف مكتبة العدل
من ب. ١٨٥ - تلفون: ٢٠٤١٤٥ - ٧٠١٦٥٥
سوقها، ملايين - تلکس: ٢٢١٦٦ ملايين
بيروت - لبنان



جميع الحقوق محفوظة

لا يجوز نسخ أو استعمال أي جزء من هذا الكتاب في أي شكل
من الأشكال أو بأية وسيلة من الوسائل - سواء التصويرية
أو الإلكترونية أم الميكانيكية - بما في ذلك النسخ الفوتوغرافي
والسجل على أي شرط أو وسائل أخرى حفظ المعلومات واسترجاعها
- دون إذن خطي من الناشر.

الطبعة الأولى

تموز/يوليو ١٩٩٧

تصميم الغلاف: رفيف حربلي

المح بجاء هبا

عولجتنا تليالجب

عأ

قيد البلاتات والصفاء للبلات

كمال أبو ديب

(هـ)

متشابهة

وأصوات

(الـ)

الإبداعية

الفضاءات

تشابهك

من جماليات الوحدة الوطنية الانصهار
إلى جماليات التجاور التعدد التشظي

١.

يتألف هذا البحث من قسمين: الأول يناقش علاقات معقدة بين الفضاءات الإبداعية، والثاني يناقش سقوط العقائدية في الكتابة العربية المعاصرة - < ** لكن هذا هوذا صوت مرنان ينبس: لكن ما العلاقة بين هذين الأمرين لتدرجهما في غير دقيق، بحث واحد؟ ويرد كمال أبو ديب ببهجة واضحة: «لا شيء! ولكن لا فالبحت بأس، فإن هذا بين ما أسعى إلى بلورته في هذا البحث، وسيأتيك يقالف من أقسام بالأخبار من لم تزود إذا صبرت قليلاً ولم تنمر». عديدة ومتباينة

٢.

في مثل مشهور في النحو العربي تتجلي علاقة جوهرية الأهمية

بالنسبة للبحث الذي أسعى إلى كتابته (هل تعني أنك لم تكتبه بعد؟ لكنك مدعو إلى مؤتمر، وينبغي أن تكون قد كتبت بحثك قبل الحضور- أعرف، لكنني كما قلت أسعى إلى كتابته، وقد أنجزه وأنا أقدمه لهم الآن) المثل هو: «هذا جحر وضرب خرب» الذي تحرك فيه «ضرب» بالكسر لسبب واضح هو أنها في موضع إضافة «جحر» إليها، ثم تحرك فيه «خرب» بالكسر أيضاً لكن لسبب غير واضح تماماً، أي دون أن تكون في موقع يقتضي بجلاء تحريكها بالكسر. بل إن موقعها في الحقيقة يقتضي تحريكها بالضم لأنها صفة لـ «جحر»، وجحر مرفوعة لأنها خبر المبتدأ، ومع ذلك فإن «خرب» لا تحرك بما تفرضه العلاقات الدالية التي تربطها بما يسبقها من مكونات لغوية، بل تحرك بفاعلية قوة خارقة لا تنبع من نحو اللغة ومقتضياته بل من موقعها التركيبي الفيزيائي، من نحو الحياة - الثقافة والقيم والعلاقات الاجتماعية ورؤيا الإنسان لنفسه وللآخر: تلك القوة الخارقة الفيزيائية هي قوة الجوار أو المجاورة. ولقد حدد ابن جني وغيره من النحاة هذه القوة الزا - نصية الزا - لغوية بأنها مما يقتضيه الجوار، لا على المستوى اللغوي بل في فضاء آخر تماماً لا علاقة له بالعبارة اللغوية، هو فضاء الحياة الحقيقية، حياة الإنسان في المجتمع الذي يعيش فيه؛ فالجوار الذي يعنيه ابن جني هو الجوار المكاني بين البشر أنفسهم، أي وجود الإنسان جارا للإنسان آخر - ويعمل ابن جني ذلك كله بإيضاح الأهمية القصوى للجوار في الحياة العربية، مقدماً لفئة بارعة تنتمي إلى مجال ما نسميه الآن «علم اجتماع اللغة» أو «اللسانيات الاجتماعية» (socio- linguistics).

** هل أنت واثق
من أنه يفعل
ذلك؟
أم أنك أنت
من يعمل؟

١٠٢

في النص القصير التالي، مثلاً، يفجأنا سؤال فوري: ما هي العلاقات التي تربط بين مكونات البنية على مستوياتها المتعددة: البنى التركيبية التي تندرج فيها العلامات اللغوية، والبنية الكلية التي تندرج فيها الوحدات الدالية الكبرى؟ وهذا النص:

** لماذا ترقم كل
شيء؟
أترك لهم أن
يرتبوا أولاً
يرتبوا
كما يشاؤون.

معاصرة

«ها هم أحبائي
يهشون جرادة التعب
ويهيئون خبزهم للمناوشة
.....

وكان جدي يقول
لا تبنوا لي هرمًا...
ولا مراشي
وأغرقوا جثتي
باللبلاب
وصياح الديكة»

١٩٩١/١١/٦

ومن الشيق فعلاً أن هذا النص مسبوق بلوحة فنية ثم بعنوان على صفحة مستقلة وأنه مؤرخ بدقة (حميده عبد الله حميده، وداعاً لمسافة ما، كتاب الأربعائون، ط ١ الإسكندرية، ١٩٩٢، ص ٤٣) ومن الأشيق الحرص التام على التوثيق الدقيق لكل شيء من رسم الغلاف إلى المطبعة ورقم الإيداع وسعر الكتاب...إلخ.

غير أن هذه «الدقة» التي تتجلى على مستوى معين من العمل لا تتوفر في النص على مستويات تشككه الدلالي وبنيته. فالقسم الأول من النص يمثل نموذجاً لما أسمىته في دراسة مفصلة «إشكالية الدلالة في قصيدة الحداثة»، إن التعبير «ها هم أحبائي» ذو دلالة واضحة، لكن ما يليه لا يملك دلالة محددة أو قابلة للتحديد بالطريقة التي يتحدد بها التعبير الأول فما هي أولاً جرادة التعب؟ ثم كيف يهش الإنسان جرادة التعب؟ ثم ما دلالة أن يهش الإنسان جرادة التعب؟ وما دلالة إغراق الجثة باللبلاب وصياح الديكة في الحركة الثانية من النص؟ لكن على مستوى آخر ما علاقة القسم الأول من النص بالقسم الثاني؟ وبالأحرى، هل يحق لنا أن نعامل ما يقع بعد.... كقسم ثانٍ من النص الواحد؟ أم

أننا أمام شيئين مستقلين وضعا لسبب لا نعرفه على صفحة واحدة، تماماً كما وضع العنوان على صفحة مستقلة لسبب لا نعرفه؟ أم أن الأمر أمر تشكيل فقط، تشكيل لا علاقة له ببنية دلالية لنص بل هو علاقة بين البياض والسواد الموجودين أمامنا في فضاء الصفحتين؟ ما هي الآلية التي نستطيع بها أن نجيب على هذه الأسئلة؟ هل نفرض بصورة سلطوية على ما هو أمامنا أن يكون نصاً ذو بنية موحدة، أي هل نفترض بدءاً أن ما هو أمامنا نص ذو بنية متناغمة موحدة، ثم نقول بعد طويل بحث إنه لا يملك بنية موحدة؟ أم نقرأه كوحدين منطوقتين مستقلتين يجمعهما فضاء واحد لا أكثر وقد يشتقان اجتماعهما من علاقات تضاد بينهما لا من علاقات تواشج وترابط وتنام عضوي؟ أم نقول إنه تشكيل صرف؟ تشكيل قائم على آلية التجاور؟

ها أنذا قد استخدمت كلمة، وسأقول بعد قليل مصطلحاً، كنت قد استخدمتها في مكان ما من هذا النص لكن لماذا أقول كنت قد استخدمتها ولا أقول فقط استخدمتها؟ لماذا ينزلق ذهني ثانية إلى تأسيس سياق زمني تاريخي يصر على ترتيب الأشياء ترتيباً زمنياً وكأنه يسعى إلى تنسيقها بشكل ما؟ فلاحظ إن استخدمتها في مكان آخر من هذا النص هي كلمة «تجاور» إن ما أمامنا هو وجود لمكونات بل لعناصر في حالة من المجاورة وكنت أقول فقط ثم توقفت لأن فقط تتضمن أن هذا لا يكفي وأن ثمة نقصاً ثمة شيئاً لم يكتمل بعد وما أسعى إلى قوله ضد هذه الفكرة إن ما أمامنا هو وجود تجاوري لعناصر وإن جماليات ما أمامنا هي جماليات التجاور - المجاورة وهي جماليات جديدة تحتاج إلى نمط من التأمل جديد لاكتناهاها والتمتع بها. إنها جماليات تنقض أو توجد في فضاء لا علاقة له بفضاء جماليات الوحدة. أليست كل أشياء الوجود متجاورة والوحدة التي نفرضها عليها فعلاً عقائدياً (أيديولوجياً) صرفاً؟ هل نحن الموجودين في هذه القاعة «وحدة كلية»؟ وهل العناصر الهندسية مرحدة أم متجاورة؟ هل يتبع الجمال من الوحدة أم التجاور؟ أذكر أن جابر عصفور كتب مرة كتاباً اسمه «الرايا

« في بناء
الجامعة الجميل
هذا لاحظوا هذه
الإنابيب
الأسطوانية
الضخمة
المزروعة في
وسط هذا
الفضاء ذي
السقف
الموشوري الذي

المتجاورة» فهل المرايا المتجاورة أقل قدرة على خلق جماليات من المرايا المتوحدة؟ ثم كيف تتوحد المرايا؟

ها أنذا أرى ابن جني وجحر ضب خرب (لاحظوا أنه كان ينبغي أن يقول «خرباً» لكنه لم - الخبيث !!!) فأقترح أننا بحاجة إلى تأسيس جماليات المجاورة بدلاً من جماليات المشابهة والانصهار ولوحدة. ويبدو لي أن عبقرية الفن العربي عبّرت عن نفسها تماماً بلغة المجاورة لا الانصهار، وأن قانون المجاورة هو الذي يتخلل الإبداعية العربية. وها هو نص لشاب اسكندراني في عام الرب المبارك ١٩٩٢ بموضع نفسه إلى جوار نص لبيد الجاهلي الذي يشكل كما قلت بنية مفتوحة العلاقات فيها علاقات جوار لا انصهار. أوليس وجود أحيائي الذين يهشّون جرادة التعب في فضاء مجاور لفضاء جدي الذي كان يقول لا تبنوا لي هرمًا منبعاً لجماليات لا تحتاج إلى فاعليات الانصهار من أجل أن تكتسب مشروعية كافية لجعلها محورا لعمل نقدي مجدد لنفسه ومنطلقاته التصورية؟

تندلق منه
السماء الأشياء
هنا تتجاور
دوتما فتاغم
بل في تنافر
حقيقي فاتن.

** وف. لماذا
تندفع
هذا الاندفاع
كله لتقرر مبدأ
هائلا كهذا
بهذه السرعة
وانت لم تدرس
سوى نص
واحد
بعد؟

٣

تتضمن جماليات المجاورة طبعياً ما سأسميه الآن جماليات اللقطة وجماليات الفتلة أو الانفثال. أما الأولى فإنها تتمثل في نمط من التناول اشعري يحل العين محل الأنا @ @ @ تماماً ويعتبر اللقطة البصرية تكويناً جمالياً مكثفياً بذاته في غنى عن استدخال الذات المحللة أو المعلقة أو المنفصلة - أي أنه يقف تقيضاً للتناول الرومنسي. وسأمثل على هذا النهج بالحضور البصري التالي الذي يشكله نص لمحمد متولي:

@ @ @ وهذا تعبير جميل ابتكرته أصلاً باللغة لانكليزية يمتاح من جماليات الجنس التام بين / EYE - لكنك بترجمته إلى العربية تفسده تماماً. وما كل جمين هنا بجميل هناك إذ يضيع الجنس. أو ترى كيف كان أبو تمام ساحر كلمات ولم يك يلعب بالالفاظ فقط؟ للصوت إذن قيمته الحقيقية التي لا ترتبط بالضرورة بالمعنى أم أن الأمر هو كما قاله الجرجاني فعلاً؟

قمر ضال

«الشاطئ» خل

إلا من طفلين

يرقبان القمر في حسرة

بعد أن أفلت خيطه

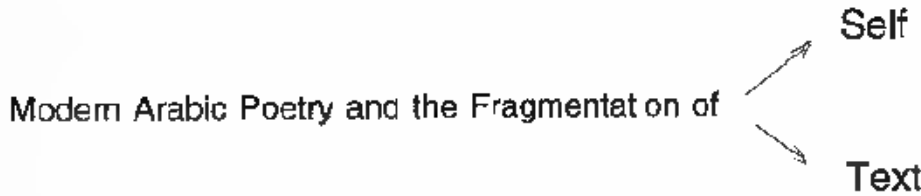
من أيديهما»

ولا شك أن بعضكم سينبهر بسرعة ليقول إن هذه اللقطة مسروقة من قصيدة ل. تي. إي. هيوم (T. E. Hu me) كنت قد اقتبسها شخصياً في كتابي عن الجرجاني غير أن هذا لا يعنيني في كثير أو كثير وبين نصوص متولي عدد كبير من مثل هذه اللقطات البصرية غير أن إحلال العين محل الأنا قد يتخذ شكلاً آخر يجسد جوهرياً عملية إلغاء لذات من حيث هي فاعل في الوجود ونقل حتى للفاعلية النسبية المحايدة التي يمثلها فعل الرؤية إلى العالم الخارجي، أي، فعلياً إلى الأشياء. وممن يطغى لديهم هذا النمط من التعامل بسام حجار ويحيى جبر. وسأناقش هذا البعد لجماليات اللقطة في مكان آخر. أما جماليات الفتلة فإنها تستحق دراسة مستقلة في مجال أكثر تخصصاً بها، وأؤجل البحث فيها الآن لأسباب فائلة.

٤. ٩. من بداية بديلة

في عدد من الدراسات التي أنجزتها خلال السنوات السابقة كانت تبرز إشكاليات متعددة لم يكن يبدو لي أنني قادر على معالجتها بالمنهج النقدي المتوفرة لي. وكان ذلك يتم في سياق سعبي إلى تأسيس شعريات جديدة تستقي مكوناتها من الكتابة الإبداعية العربية خلال زمن يبدأ مع بزوغ الانفجار الحداثي الأول ويستمر عبر تحولات الحديثة حتى بزوغ الانفجار الحداثي الثالث وقد تمثل هذا السعي في دراسات تم نشرها من مثل «التجسيد الأيقوني» و «الواحد / المتعدد» إلى «لغة الغياب» وفي الشعرية، وفي دراسات كتبت ونشرت بالإنكليزية وقدمت في مؤتمرات لكنها لم تنشر بالعربية بعد وهي تندرج في كتابي الجديدين من مثل

Oppositions, Contradictions, Negations:



وفي دراسة سبقتها بسنوات نشرت بالإنكليزية وظهرت ترجمة عربية لها هي

«Cultural Creation in A Fragmented Society»

وكان بين أبرز الإشكاليات التي واجهتني حدود الجماليات النابعة من مفهوم الوحدة والخيال الانصهاري الذي وصفه كولردج وصفاً جذاباً في أوج الانتفاضة الرومانتيكية ثم دخل منذ ذلك الوقت في جوهر تصورنا لا لطبيعة العمل الإبداعي وحسب بل لوظيفة الفن في الوجود الإنساني أيضاً، وتحول إلى مصدر أسمى للقيمة. وفي مراحل مبكرة من عملي بدأت أعبر عن موقف متشكك بل ورافض أحياناً للوحدة وجماليات الوحدة وأدعو إلى السعي لاكتشاف جماليات التشظي واللاتناغم، مدّعياً أن جماليات الوحدة تتجذر أصلاً في رؤيا رومانسية صوفية للإنسان والطبيعة والماوراء، وزاعماً أن هذه الرؤيا قد انهارت ولم تعد تصوغ موقف الإنسان المعاصر من الوجود أو من الآخر أو من نفسه أو من العمل الإبداعي ذاته، لا على مستوى تلقي ولا على مستوى الإنتاج.

وحين نتأمل الكتابة العربية المعاصرة نكتشف أن أحد أهم المفاهيم التي لعبت دوراً أساسياً في مختلف مراحل ما أسميته «الانفجار الحداثي» كان مفهوم الوحدة بصيغه

المختلفة . فلقد كان بين مرتكزات نقد مدرسة الديوان لشوقي مفهوم الوحدة «العضوية» وكان بين منطقات الكتابة الجبرانية والنعيمية مفهوم الوحدة في العالم أو وحدة الوجود . أما في الانفجار الحداثي الثاني فقد شغل مفهوم الوحدة مكانة مركزية تماماً تجلت في أبهى صورة لها في سعي جيل كامل من المبدعين إلى إنتاج نصوص تمتلك وحدة عميقة كذلك تجلت مركزية مفهوم الوحدة في تنظير المنظرين والشعراء معاً للحدائث الشعرية خاصة في مرحلتها التكوينية، كما فعل أدونيس مثلاً، وفي تأثير هذا التنظير على أعمال كتاب وشعراء لا يحصون وسأستغني باقتباس تحديد أدونيس للوحدة بوصفها شرطاً محدداً للشعر الحديث عن الاقتباسات المسهبة التي يمكن أن تدرج في هذا السياق . يقول أدونيس في مقالة مشهورة اعتبرت في أنها بياناً أساسياً للحدائث ما يلي

«تستند الحركة الجديدة في الشعر العربي إلى الأسس . التي نفصلها في النقاط التالية

أولاً - الناحية الفنية القصيدة لعربية لقديمية مجموعة أبيات، أي مجموعة وحدات مستقلة متكررة لا يربط بينها نظام داخلي . تلتصق جمالياتها في جمالية البيت المفرد . مقابل هذه القصيدة العربية القديمة تنهض القصيدة الجديدة (وهي) وحدة متماسكة، حية، متنوعة وهي تنقد ككل لا يتجزأ، شكلاً ومضموناً وفي حين لا يتطلب إدراك الشكل في القصيدة القديمة جهداً، فإن إدراكه في القصيدة الجديدة يتطلب وعياً شعرياً كبيراً يتناول معرفه الأجزاء في مادة القصيدة، وعلاقات هذه الأجزاء بعضها ببعض الآخر، وائتلافها فيما بينها ووحدتها ومن لا قدرة له على هذا الإدراك، لا يقدر أن يفهم القصيدة الجديدة ولا الأشكال الشعرية الجديدة. «زمن الشعر/ دار العودة، بيروت، ١٩٧٢/٤٥ - ٤٦ .

وانظر أيضاً اقتباساً آخر في الملحقات م / ١ .

ولقد حدث تشابك تام بين فضاءات الكتابة النقدية والكتابة الإبداعية في الشعر والنثر بخصوص مركزية الوحدة في مقولات الحدائث وإنجازاتها الفنية . ثم ازدحمت المكتبة العربية بأبحاث تسعى إلى كشف وحدة العمل الأدبي المعاصر . وسرعان ما اتخذت هذه الانتدفاع مساراً استرجاعياً، فانصبّت الدراسات على الشعر القديم محاولة أن تثبت أن نصوصه هي أيضاً تتمتع بوحدة من النمط الذي حدده كولردج أو من أنماط أكثر دخولاً حتى من ذلك في مفهوم الوحدة .

ودارت معارك حقيقية حول مسألة الوحدة بين من أنكروا وجود الوحدة في الشعر القديم، معتبرين عدم توفرها نقيصة فيه، ومن أنكروا وجود الوحدة من منطلق رفض إخضاع التراث الشعري لمقولات مستوردة أجنبية وحديثة، ومن زعموا أنهم استطاعوا

أن يكشفوا وجود الوحدة في الشعر القديم ويثبتوا بذلك فضيلة عليا له يتغنى النقد الحديث بها ويعتبرها سمة من سمات الحداثة المتفرقة والخيال الخلاق. وشارك في هذا الجدل عشرات ابتداءً من طه حسين وانتهاءً بنقاد اللحظة الراهنة وأخص بالذكر منهم الآن رجلاً أستطيع أن أزعم دون تواضع أنني أملك قدراً لا بأس به من المعرفة بعمله هو كمال أبو ديب

٤ . ١ أو ١ . ١ من البداية البديلة السابقة

غير أن أحداً فيما أعلم لم يتساءل عن مشروعية الجماليات النابعة من مقولة الوحدة أو يكشف طبيعتها التاريخية (أو تاريخانيتها) وبالتالي نسبية القيمة ومفهوم القيمة المتضمنين فيها والمشتقين منها. لقد دخلت مقولة الوحدة الثقافة العربية لابسـة حلّة المطلق التصوري والنقدي، واستمرت طوال هذه العقود لابسـة حلّة المطلق التصوري والنقدي، وهي ما تزال لابسـة حلة المطلق النقدي مع أنها لم تعد تحتل المكانة ذاتها على المستوى الإبداعي الأدبي.

بلى، إن شيئاً بالغ الأهمية قد حدث خلال هذا الثبات المفهومي دون أن ينتبه إليه الكثيرون هو أن العمل الإبداعي نفسه لم يعد يفصح عن إيمان بالوحدة، ولم يعد موحداً أو مجسداً لرؤيا توحيدية، بل أصبح متشظياً متفتتاً يشفّ عن رؤيا تفتيتية - إن شفّ عن رؤيا على الإطلاق. كذلك حدث شيء بالغ الأهمية في العالم نفسه: هو أن الوحدة انهارت، وتشظت المقولات القائمة على الوحدة ابتداءً بالهغلية وانتهاءً بالصوفيـات المعاصرة مروراً بالعقائديـة الكبرى (كيف تقول ذلك والكثيرون يرون ما حدث انتصاراً لعقائدية قديمة هي الرأسـمالية؟). ومن الضروري هنا أن أشير إلى أن انتصاب مقولة الوحدة راية خفاقة في مجالات الكتابة العربية يتزامن أو يسبق قليلاً انتصاب مقولة الوحدة راية خفاقة في الحياة السياسية والفكر السياسي العربيين - ومن الشيق والدال جداً أن عدداً من المبشرين بالوحدة كانوا ينتمون إلى كلا عالم الإبداع الكتابي وعالم الابتداع السياسي في المرحلة الحاسمة لبزوغ

مفهوم الوحدة والهدف لتحقيقها وتحقيقها في الحياة العربية والإنتاج الإبداعي العربي .

٥ - أو ٢. من البداية البديلة التي ذكرت

يتجلى مفهوم الوحدة على مستويات أخرى بديعة الدلالة بعيدتها، وقد كشف بعضها حديثاً إدوارد سعيد في كتابه *الثقافة والإمبريالية* (١٩٩٣) ويبدو لي أنها قابلة للإدراج في سياق مناقشتي لراهنة للموضوع - وبينها وحدة العالم المعاصر ووحدة الجنس الإنساني اللتان كانتا تكتمان، كما يظهر سعيد، وراء مجالات متباعدة بعد الأدب المقارن عن السياسة الأميركية المعاصرة. ولقد جسدت هذه الدعوات مركزية الفكر الأوروبي من جهة والسعي الغربي إلى الهيمنة على العالم من جهة أخرى. وأنا أدين لسعيد بكشف هذا الجانب الجديد من وهمية مفهوم لوحدة ويصيب لي أن أضمه إلى ما كنت قد أثرنه من شكوك واعتراضات على مفهوم الوحدة في تجليات أخرى (ولقد طبعت لكلمة «أخرى» دونما قصد، لكنني أود إدراجها جيباً إلى جنب مع «أخرى» لأن دلالة إحداها في هذا السياق تثري دلالة الأخرى) له في بحثي «الأدب والأيديولوجيا» الذي نشر في فصول قبل ثماني سنوات. وبدلاً من تقديم اعتراضاتي الشخصية عليه، سأترك لكم متعة الإصغاء لواحد من أجمل الأصوات النقدية المعاصرة في العالم (لا يفسد جماله إلا الإفصاح عنه بصوته الأبح^(١)) يقوّض التصور الذي عبّر عنه مؤسس دائرة الأدب المقارن في جامعة كولومبيا عام ١٨٩١. هوذا هذا الصوت المرنان

اقتباس من إدوارد الآن؛ وانظر الملحق م/ ٢

٦ - أو ٣. من البداية البديلة عينا

في معلقته الشبقية، روى امرؤ القيس حكايات مثيرة لانتهاكه المحرمات واقتحامه مخدع امرأة تحميها الرماح لمتشاجرة، وخدراً شامقاً، فقال - كما لا شك أنكم جميعاً تعرفون -

«ويوم دخلت الخدر خدر عبيزة

فقال لك الويلات إنك مرجلي

أضيف
إليهما وليد
اللحظة وحدة
قديمة كشف
عنها جابر في
بحثه أسس هي
«وحدة
المعمورة» كما
أسماء كتاب
عرب قدماء.

تقوى وقد مال الغبيط بنا معاً
عقرت بعيري يا امرأ القيس فانزل
فقلت لها سيرى وأرخى زمامه
ولا تبعديني من جناك المعلل».

وقد لا يكون امرؤ القيس، رغم الكثير مما نسب إليه تأسيسه من تقاليد وابتكارات في الشعر، أول من أدرج اسمه بطلاً للنص الأدبي الذي يبتكره - وقد يكون خاله المهلهل أول من فعل ذلك - غير أن ما يمكن أن يقرر دون أدنى شك هو أن امرأ القيس لم يكن آخر الشعراء الذين فعلوا هذه الفعلة. فلقد دخل من هذا الباب عدد لا بأس به من الشعراء بعده. وبين هؤلاء الغزاة المبدعين شاعران لشعرهما مكانة حميمة في قلب كمال أبو ديب كاتب هذا النص الذي يتحدث اليكم الآن محاولاً إحياء تراث عربي قديم أصبح الآن سمة من سمات ما يسميه الأوروبيون «ما بعد الحداثة» (postmodernism). أما الشاعران فهما وهل يخفى القمر عليكم وأنتم أسياة المعرفة وهو لم يخف حتى على نعم وأثراب لها؟ وأما الثاني فهو مغامر رائد فتان قال ما يلي:

«ثبت الناس على راياتهم
وأبو الهندي في كوي زيان
منزل يزرى بمن حل به
تستحل الخمر فيه والزواني
إنما العيش فتاة غادة
وقعودي عاكفاً في بيت حان
أشرب الخمر وأعصى من نهى
عن طلاب الراح والخور الحسان
في حياتي لذة ألهو بها
فلإذا مت فقد أودى زمانى».

٧. أو ٤. من البداية البديلة كذلك

لم ينهر مفهوم الوحدة فقط بل انهار مفهوم العقائدية (الأيديولوجيا). وفي وجه من وجوهه يمكن أن نعتبر مفهوم الأيديولوجيا تجلياً من تجليات الوحدة على مستوى شمولي عال - لأن الأيديولوجيا تفترض أنها تتعامل مع موضوعها بوصفه وحدة كلية، أو تزعم أنها قادرة على منح موضوعها وحدة متجانسة، وتتصور نفسها وحدة معرفية متجانسة. ولقد كان الفكر النقدي أول من تنبأ بسقوط الأيديولوجيا. وعلى هذا الصعيد المحدد يمكن رؤية التشابك العميق للفضاءات الإبداعية في الثقافة العربية خلال السنوات العشرين الأخيرة. فلقد بزغت حركة نقدية جديدة بين أطروحاتها الأساسية رفض الأيديولوجيا واستنكار إخضاع العمل الفني لمقولاتها ومقتضياتها ودار صراع حقيقي بين هذه الحركة وبين عبید الأيديولوجيات التقى فيه طرفان نقيضان في معاداة الفكر النقدي الجديد ذروة الفكر الديني الاسترجاعي بذروة الفكر اليساري الطفولي كما هو واضح من هجوم كتاب الحداثة في ميزان الإسلام، من جهة، وكتاب مثل نبيل سليمان، من جهة أخرى، على بعض أعلام الفكر النقدي الجديد ومع مرور الزمن بدأنا نشهد سقوط الأيديولوجيا في الكتابة الإبداعية الشعرية والسردية. وكان الفكر النقدي بهذا المعنى رائداً، وجاء الإبداع الأدبي تالياً له:

وقد بلور كمال أبو ديب ذلك في سلسلة من المقالات امتدت بين ١٩٨٤ و ١٩٩٠ وكانت أحدها تحمل فعلاً عنوان «سقوط الأيديولوجيا» وتحرير الشعر.

٨.

****تناقض مثير:**

لكن في التغيرات
أيضاً إلغاء الذات
واحتمالها.
حسناً. إذن؟ لماذا
لا تلغي هذه
الفقرة كلها؟

بين التغيرات الجذرية في الكتابة الإبداعية الشعرية والسردية خلال العقدين الماضيين بروز الصوت الفردي، أو بالأحرى عودة الصوت الفردي، والتجربة الشخصية الصاقية التي تتشكل خارج فضاء الأيديولوجيا إما بصورة عضوية - (هل لاحظتم أنه الآن يتحدث بلغة العضوية التي قال لكم إنها انهارت. هي. هي. هي. هي. هي) - أي دون أن

تكون متأثرة بها أو نابعة من منابعها، أو تعبيراً لحياً عن رفض الاندراج تحت ألويتها أو الانصهار فيها أو الانزلاق إلى مداراتها. ومن اللافت تماماً أن الكتابة الإبداعية النقدية بدأت تكتسب هذا الملمح عبر السنوات الغابرة، مع أن العمل النقدي في هذه المرحلة كان يتجه اتجاهاً مغايراً بصورة عامة، ساعياً بوعي إلى تقليص الصوت الفردي أو إلغائه وإلى إنتاج نقد يتسم بغلبة الروح التحليلية التي تماهي روح الكتابة العلمية أو تقاربها على الأقل. أما في الإبداع الشعري والسردى فإن عودة الصوت الفردي تمثل واحداً من أهم ملامح الكتابة خلال هذه الفترة نفسها؛ غير أن النقد قد يكون سابقاً من جديد إلى بلورة هذا الاتجاه.

٩. كيف يسمح؟ أن لم يظهر ذلك

كل ما تقدم من تأملات يسمح لنا[↑] أن نرى كيف تتشابك الفضاءات الإبداعية في الكتابة العربية الآن تشابكاً عميقاً. وتواجه النقد، نتيجة ذلك، مهمة ابتكار جماليات للأدب خارج إطار الجماليات الأيديولوجية التي سادت لزمن طويل. ذلك أن سقوط الأيديولوجيا يعني بين ما يعنيه انهيار الإجماع والمعطيات الجاهزة التي قامت عليها جماليات الأدب المعقدن (أقصد بهذه اللفظة المتعاطلة ابتكار مصطلح عربي لما يسميه بعضهم «المؤدلج»، وإنه لمن سقم الأمور أن معظمكم سيستنكر اللفظة العربية التي ابتكرتها مستكيناً إلى اللفظة الأجنبية، غير أنه كما في السماء كذلك على الأرض وكما في تجارة السيارات والكومبيوترات كذلك في تجارة الكلام أيضاً ولا غرابة في أن يستنكر «المعقدن» من يستنكر «الحافلة»، مطمئناً بدلاً عنها إلى «الباص» ويستثقل «الهاتف»، و«الحيسوب» مستخفاً عذوبة «التليفون»، و«الكومبيوتر» وإن لربك في خلقه لشؤوناً شتى). وسأقتبس الآن بإسهاب، لإضاءة النقطة التي كنت أتحدث عنها قبل فتح هذين القوسين الخليطين والاستطراد الملتوي استطراد الحاحظ الذي لم يكن أسلوبه يروق لي قبل بروز الذات وانتهيار العالم وتشظيه، فقرات من مقالة لكمال أبو ديب من جمال الصدفة أنها كتبت خصيصاً لتتشر هنا في البحرين مقدمة لعدد من كلمات:

** أولاً نخجل
أن تقتبس
نفسك؟
وبإسهاب
أيضاً؟

هكذا تتحير الأسئلة في البلب، ويحار البلب بالأسئلة في أي وجهة (وبعد قليل من النقاش سأحول المفرد إلى جمع، لأقول: «في أي وجهات»؟) تتجه الطاقات الإبداعية العربية، الآن وقد تداعى المعبد الأجوف الذي كانت قد أحرقت نفسها بخوراً على مذابحه؟ وفي الظن، وإن بعض الظن لبعض إثم، أنني كنت بين أوائل من اكتنھوا هذا الانھیار برعماً برعماً، قبل أن یینع وتبصره العیون التي اعتادت ألا ترى سوى الباهر من الضوء. ولقد بشرت بالخلخلة وتمنیتها ورجوتها لأنها، في یقینی، كنت خلخلة الكلالكل الرازحة على الصدور حتى درجة خنق الأنفاس، والبنى المتراسة في العروق حتى النكس والیاس. ××

أما المعبد الذي عنه أحكي، فهو معبد العقائدية، والواحدية لوحداية، والوثوقية المطلقة، والمذهبية المضطهدة الضيقة، ومحدودية الرؤية، وعنجهية التسلط وامتلاك القوة؛ المعبد الذي انتصب شاهقاً في كل مكان من الأرض العربية (بل ومن السماء العربية أيضاً) خلال العقود الأربعة الماضية. كان معبداً أسهم الإبداع العربي في إنشائه وترسيخه، وبم يرثه أو يتلقه من مصادر أخرى وحسب وبهذا المعنى لم يكن الإبداع تابعاً أبداً، بل كن رائداً وخلاقاً ومشاركاً في البلورة والتشكيل. ووصل في فاعليته درجة قصوى من التلاحم مع العقائدي والسياسي. وقد أدى التلاحم بين العقائدي والشعري (أو الفني بشكل عام) دوراً لا شك في أهميته. له ندين ببعض من أفضل ما في الكتابة العربية المعاصرة من إنجازات، وله يدين بعض أبرز مبدعينا بشهرتهم وبالمكانة التي احتلوا في مساحات وعینا وحياتنا الثقافية. ولقد كان ذلك كله، دونما ريبة، فضلاً وإنجازاً يستحقان التنويه والعرفان.

كانت اسمة الأساسية للعقود الأخيرة هي أن لإبداع خلالها كان يتم ضمن إطار مرجعي یغدق علیه أهميته وحقول طاقاته الدلالية. كبار اشعراء صنعوا أسماءهم في هذا الإطار، وكانت الحدائث الفنية تشتق مكوناتها وسماتها من دورها المتفق على أهميته التغيرية - التحديثية داخل هذا الإطار المرجعي.

لكن هوذا عصر انهيار المرجعية قد حل، ولقد تم حله بجلبة وهدير شاهقين وهاهوذا الإبداع یقف فيه أعزل وحيداً. فهل یستطیع أن یتحرك خارج الماء الذي بدا لزمن طويل أنه ماء بقاءه وشرط وجوده، بالمعنى الدقيق الذي يكون به الماء شرط وجود لحياة الأسماك؟

إن الإبداع العربي ليواجه الآن مرحلة لأسئلة الصعبة التي يحتاج فيها إلى برهنة أهميته وحقه في احتلال مكانة مرموقة من سلم المعارف والنشاطات الإنسانية التي تمارسها الثقافة والمجتمع دونما إطار مرجعي يشتق منه هذه الأهمية، أو يضمن لنفسه بانتمائه إليه تلك المكانة.

وإن الإبداع الآن ليواجه عالماً مغلقاً ومفتوحاً في آن واحد، وليس هناك محور أو محاور مسبقة التشكل يقدر أن يتمحور حولها ويشرع في الدوران حاملاً طاقات دلالية جاهزة، ومستغلاً وجود بنى تصورية وشعورية قائمة في العالم الخارجي تمنحه سبيلاً ممهداً يمتاح منه بمجرد أن يكون للنفاذ إلى مشاركة المتلقي وتعاطفه. فلقد انهار، بين ما انهار، الإجماع الذي كان المصدر الجوهرى لفاعلية الكتابة في العقود السابقة. فكيف ينطلق الإبداع الآن، وبأي الاتجاهات يدفع بمجساته المستشعرة؟ وما الذي يمكن أن يطمح إلى إنجازه؟ إن الأسئلة لتتوالى، وإن كلاً منها ليولد أسئلة أخرى أكثر صعوبة، وأشد إلحاحاً.

إن انهيار جدران الطوق الذي ضرب حول الشعر وضربه الشعر حول نفسه هو أحد أهم الوجوه لإيجابية للانهيار العربي الراهن. ولقد كنت بلورت بدء هذه العملية والملاحم الماثرة لها قبل سنوات، وأسميتها «الانفكاك الأكبر» لشغري عن انعقائدي وأشرت، متكهنًا، إلى بعض الاحتمالات الثرية التي يولدها هذا الانفكاك أمام الإبداع العربي. إن ما تمثله هذه العملية ليس أقل من انفتاح عوالم جديدة مبهمة ومثيرة أمام الإبداع لكي يمارس الاكتناه والتأمل والتأويل والكشف والتغيير والمغامرة الحقيقية الدائمة. وإن ذلك كله ليمثل تحدياً عظيماً للإبداع: تراه يكون قادراً على مواجهة التحدي؟ هل هو في مستوى هذه المكانة الجديدة التي وضعه التاريخ على عتبتها؟ أم تراه ينحسر ويجفل ويروح يندب فقدان مصادر مادته الضمنية (التي كادت تشكل لاوعياً جمعياً وأنظمة طقوسية يمارسها المبدعون بالآلية المألوفة التي تمارس بها كل جماعة طقوسها) التي كان يوقرها له، بصورة آلية جاهزة، دورانه في إطار مرجعي محدّد المعطيات (ومتعددتها وغنيها أيضاً دون شك)؟

.١٠

ثمة أيضاً حاجة ماسة لتطوير نظرية نقدية، بل أنهاج نقدية، تتخلى عن السلطة التي

مارسها النقد تاريخياً وتنزلق إلى متاهات الاكتناه التي يحار فيها النص الإبداعي الشعري والسردى حيرة كاشفة. لا يعقل أن يتيه الشعر في متاهات عبقر ودهاليز اللابرينث ويزعم النقد لنفسه فضيلة وضوح الرؤية وصفاء السريرة وهدوء النفس والبال واسترخاء العضلات استرخاء أزلياً/ أبدياً على صعيد آخر، نحن بحاجة إلى نظريات نقدية أو أنهاج نقدية تحطم وحدانية الرؤية والحياة وتسعى إلى تأسيس تعددية حقيقية لا مراوغة تمنح القيمة للمتعدد والمبهم والمتنقض لا للمتناغم ووحيد البعد والواضح. ذلك أن الهوس بالوحدانية أحد أشرس مصائر القمع والإرهاب في الثقافة كما في الحياة والسياسة، وهو لذلك أحد أبرز مقومات العقائديات وأكثرها عناداً ومقاومة للتغير والإبداع الحر. لا يمكن لثقافة أن تكون حرة وهي تصدر عن هوس بالوحدانية، ولا يمكن لإبداع نقدي حر أن يتشكل في ثقافة كهذه، ويكاد يكون محالاً على أنماط لإبداع الأخرى أن تزدهر إذا كانت تفيض من منابع الهوس بالوحدانية. ومع انهيار العقائديات وانكشاف إفلاسها لا بد من انفتاح النقد على عوالم جديدة تتشكل في فضاء يترامى خارج فضاء الأيديولوجيات وفي معزل كامل عنها بحيث لا يصح حتى قياسه بها أو اعتباره وجوده وجوداً علائقياً بالنسبة إلى وجوده. وإذا كان محالاً كـف يقول دوارد سعيد وكثير غيره من النقاد أن نقراً الأعمال الأدبية في عزلة عن العالم الذي تنتج فيه لأن الأعمال الأدبية دنيوية كما هو العالم، فليس من المحال أن يلعب النقد دوراً تحريراً جذرياً في تحرير الكتابة من نمط من الدنيوية معين ليدفعها إلى اكتناه أنماط أخرى من الدنيوية تجسد ارتياد الإنسان لذاته وللعالم والمآ وراء بروح وثابة متسائلة هوسها الأول هو إنسانية الإنسان وحضوره في العالم الباهر المرعب الفاتس المقرز المغوي المنقر المغلق المفتوح الذي في نسيجه وغيابه يولد وفي نسيجه وغيابه يموت ويفنى. إن مركز الكون ولغزه الأكبر والأشد سحراً هو الإنسان أولاً وأخيراً، وما الفكر والعقائديات سوى بعض صغير من إنتاج الإنسان في حضوره في العالم، وهي لا تستحق أن تسند إليها المكانة المركزية التي تسند إليها في كثير من الثقافات والمراحل التاريخية لأسباب تختلف من ثقافة إلى ثقافة غير أنها في الغالب تؤدي إلى نتلج متمثلة أو واحدة. قمع الإنسان وتشويه طاقاته وملكاته الإبداعية وإغلاق منافذ التفتح للعالم وللإنسان الآخر التي تكمن في أعماقه وتشرع أبوابها للريح كلما وجدت إلى ذلك سبيلاً

« لاحظوا تعلقي
بصلابة المعنى
وحضوره.

بالمعنى الذي أحدهه هنا، ما تزال الأعمال النقدية في الثقافة العربية ذات طابع وحداني قمعي سلطوي، إن بين أبرز ما تبرزه هذه الأعمال سلطة الناقد وسلطة الوحدانية لأنها تسعى دائماً إلى الفهم وتحديد المعنى الدقيق أو القطعي أو الوحيد الذي تزعم أنه يكمن في العمل الأدبي ويتراشق النقاد الاتهامات القاتلة كما تتراشقها الأنظمة العربية حين تتشاجر تحديداتهم للمعنى الذي هو بالنسبة إلى كل منهم واحد لا ثاني له، وهو واحد هو دون غيره ولا تسعى هذه الأعمال النقدية إلى فتح النص وإبراز متاهاته وتعدد الاحتمالات التأويلية فيه وإثراء ما يمكن أن نسميه باللامحدّد واللامحدود في أغواره، بل تسعى إلى بلورة معطياته بلورة الماسية تماماً. وأنا لا أعرف عملاً نقدياً واحداً يدخل متاهات مفرد بصيغة الجمع لادونيس مثلاً بمثل ما فيه من متاهية ولامحددية ولامحدودية ومن تعدد وتناقضات - وأنا لا أعرف أيضاً عملاً نقدياً واحداً يقلل الفرق والاختلاف والتناقض والكثرة الحقيقية والاحتمالية واللاتناغم واللاتجانس والتفكك ويسند إليها قيمة أو قيمة جمالية. نحن نفسر العلم والنصوص تفسيرات وحدانية إطلاقية إلغائية حصرية بلغة نقدية عسى قدر هائل من اليقينية والوثوقية والإيمان الشرس بتملك الحقيقة الواحدة وبلغة لا أثر فيها على الإطلاق لأدنى درجة من درجات الشعور بأنها قد تكون تعاني من تصدع داخلي أو تهاقت أو خلل أو قلق أو إشراخ أو رعب في مواجهة العالم المعقد والغريب المتنافر المتعاضل المتشارخ الذي يقوّض جزء منه جزءاً والذي هو العالم الحقيقي والنص الإبداعي الشعري أو السردي (وتشديداً على أهمية ما أقوله لاحظوا الصيغ الحصرية القطعية التي أستخدمها لوصف مثالب الآخرين الحصرية القطعية). نحن جميعاً ثقات نزاوة رواة دعاة قضاة حماة حكاة وليس بيننا واحد أعرفه، وقد يكون هناك من لا أعرفه ومن ليس بيننا، وقد أيضاً لا يكون، يطرح نفسه عارياً بكل ضعف الإنسان وتردده ولا

يقينيته وتلعثمه ورهبته أمام العالم والنصوص الإبداعية. نحن نسمي كل شيء نتناوله في الوجود تسمية ناصعة واسمة وسم الجمر للبعير رغم أننا بين آن وأن نقتبس ما لارميه يقول «سمّ شيئاً تقتل ثلاثة أرباع شاعريته»، ولا يخطر لنا أن نوسّع هذا القول ليقول «سمّ شيئاً تقتل ثلاثة أرباع نقديته». فنحن من آدم، وقد علّم ربك آدم الأسماء كلها (لكنه لسبب ما لم يعلمه الأشياء - ولقد روي لي بعد اختراعي لهذه الجملة بسنوات أن زكي نجيب محمود قال والاسم هو الفعل وضحكت عندها دون أن أعرف لعبارته من معنى، وقد لا تكون العبارة عبارته لكن هكذا روي لي الأمر) ومن يومها اكتسبنا هذا الولع الباهر بالتسمية والثقة المطلقة بقدرتها على تسمية كل شيء تسمية واسمة قاطعة دامغة وما من أجل لا شيء سمي العرب الاسم اسماً وهو وسم ودمغة للبعير المصاب بالجرب أو للحيوان أياً كان تمييزاً له وتحديداً لمالكه، فكانما الاسم أعلى درجات التعبير عن التسلط والسيطرة والتمكّك وكل ذلك في مناخ إبداعي لم يبق فيه إلا النادر النادر ممن يملكون هذه القدرة الخارقة على التسمية الواسمة والتمكّك والسيطرة المطلقة وذلك اليقين الحارق بمعناوية (هل يروق لكم ابتكاري هذا؟) ما يحدث في العالم ويقدرتهم على فهم العالم وتأويله التأويل الدامغ الصابغ. وإذا كنتم في شك وغير ما يقين من هذا الأمر الطريء التليد لجديد فاسمحوا لي أن أصدع أسماعكم الكريمة بهذا المقصع لأدونيس مذكراً بمقطع سابق عليه بنصف قرن هو لست أدري أبي ماضي. وهو أيضاً في الملحق م/ ٣.

بداية بديلة للبحث بأكمله تروق لي يوماً ثم لا تروق

١٠

كثيرة هي الدراسات التي تكتنفه الوشائج العميقة بين الفنون المختلفة فقطهر وحدة المنابع التي تفيض منها، أو التقنيات التي تستخدمها، أو الأهداف العميقة لها. ويدرس الدارسون (ولا علاقة لاستخدامي للدارسين بالطلل الدارس في شعرنا الجاهلي العظيم لكن لم سمي الدارس دارساً والدرس درساً) العلاقة بين الشعر والفن التشكيلي أو الشعر والموسيقى أو الشعر والنحت

*** الوحدة

من جديد؟

هه / هه / هه.

لكن غرضي من مناقشة ما أسميته «تشابك الفضاءات الإبداعية» مختلف عن هذا النهج. فما أسعى إلى اكتناحه هو موقع النشاط النقدي من الإبداع الفني في عالم أخذت فيه الحدود الفاصلة بين الأشياء تنهار بسرعة وسقطت فيه التصنيفات المتوارثة واندثرت الملامح الفاصمة لنظريات الأنواع الأدبية كما سقطت العقائد القائمة على تصنيفات موصمة للمجتمعات البشرية.

١٢

وانهيار المركز ليس حالة من حالات النص المفرد وحسب بل حالة من حالات عمل الفنان كله. لم يعد للعمل أو الإنتاج مركز أو بؤرة يفيض منها بل أصبحت سمة الإنتاج تنوعه وتناثره وتعدد أنماطه. ذلك لأن الرؤية والأيدولوجيا انهارتا وانهارت معهما الذات. هناك موت لمفهوم الذات وللأسلوب الخاص المتميز والمركز. إن قصائد محمد متولي هي تشكيلة من نصوص لا روابط بينها أي أنها لا تملك وشائج أو وحدة داخلية ولا تجسد نظاماً، هكذا نكون أمام انهيار الوحدة على مستوى بنية النص المفرد، وعلى مستوى إنتاج الشاعر الكامل. وبمعنى ما، فإننا بذلك نواجه حالة تنقض التصور المركزي في عمل لوسيان غولدمان بأكمله، هي حالة غياب ما يسميه غولدمان «رؤيا العالم»، وهي رؤية فئة أو مجموعة اجتماعية (تميزاً لها عن الطبقة عند كارل ماركس) يصل بها عمل الفنان الذي ينتمي إلى هذه الفئة ذروة تماسكها وانسجامها. كيفما

نظرنا إلى عمل أدونيس أو عبد الصبور أو حاري أو السياب أو البياتي أو درويش أو الماغوط فإننا نستطيع استخلاص رؤية مركزية أو عدد محدود من البؤر المركزية لعالمهم الشعري ونستطيع أن نكتشف سمات أسلوب فردي متميز أما لدى متولي فإن النصوص تتراوح بين المنفلش عاطفياً (السنتمنتالي) ولجاف جفاف رمل الهجير والسريلي والكلي والنقطة العابرة واللفتة الذكية (كما تتعدد وتنوع المصادر المكانية والثقافية واللغوية لنصوصه - من الكريسماس إلى عبارات بالإنكليزية إلى لغة المسيحية إلى الغرب والمكان المحلي)، بكلمات أخرى نحن أمام إلغاء للذات وشعر لا يصدر عن ذات تعاني العالم بل يصدر عن معاناة خارجية للعالم أو ذات لا مركز لها، ذات متشظية

١٣.

ولقد كان بين التجليات البارزة لانهيار العضوية والنمو العضوي انهيار التاريخ وحدوث قطيعة حقيقية من النمط الذي كنت قد وصفته في «الحدث / السلطة / النص». إن الذات الآن ذات لا تصدر عن وعي للتاريخ أو هوس به أو حتى انشغال به، وحين يبرز الزمن مكوناً تجريبياً فإنه ليس الزمن التاريخ بل زمن الماضي الشخصي الفردي للذات. بكلمات أخرى، لا يتجسد انهيار حس التنامي العضوي بالإشارة إلى المستقبل فقط وموت مفهوم الحركة الغائية الجسدة لحركة التقدم بل بالإشارة إلى الماضي أيضاً - الشعر الآن هو شعر اللحظة الراهنة، ومن وجوه ذلك التركيز على البرهة وإنتاج القصيدة البرهية والبرهية لا تمثل احتفاء بالحاضر (كما هو شعر أبي نواس مثلاً الذي صدر عن رفض للماضي من أجل الحاضر)، بل شعر الذات التي لا يشرنقها وعي تاريخي ولا تفهم اللحظة الحاضرة باعتبارها وليدة التاريخ - كما كان شعر الحدث في تحولها الثاني - وترى الحاضر في تفتته وشرنقيته وانغلاقيته وقسوته ومحدودية فضائه وعدم شفافيته في الوقت نفسه. إن حاري وعبد الصبور وأدونيس ودرويش وسعدي يوسف وغيرهم يملكون وعياً تاريخياً بهذا المعنى، ولقد كان أحد مكونات مشروعهم الحدائي إعادة صهر التاريخ وصياغته ضمن مسرد كلي جديد. أما الشعر الآن فإنه ينتسج خارج فضاء التاريخ أو ملغياً له، كما هو شعر محمد متولي مثلاً، أو يملك ماضياً شخصياً فقط كما هو شعر أمجد ناصر وهو شعر لحظة راهبة لذات تعان العالم معاناة ذهنية بارعة، أو تتأمل تناقضاته ومفارقاته بوعي انفصامي، أو تستبطنه بهدوء رفيق، أو لذات منكسرة في عالم من الأحلام الجافة، كما هو شعر خالد بدر الذي يندب الحاضر في النصوص التالية بصورة نموذجية تمثل موقف زرافات ووحدان كاملين (لاحظوا أنني لا أقول «جيل بأكمله»، لأن مفهوم الجيل يمثل نقضاً لواقع المنتجين

للكتابة الآن، فهم لا يشكلون «وحدة» أو «كينونة» متواشجة على أي مستوى من المستويات زمنياً كان أو فنياً بل يحضرون حضوراً تجاورياً خالصاً.

يوم وآخر

«هذا كاف لأعترف بضعفي أمام خيول النهار الناهضة من الموت، حقب الأحلام انقضت وبقاياي ظلت مغلولة إلى يوم ذاب آخر...» (ليل/ ١٥)

ليس سوى...

«يدلف إلى فراشه بحثاً عن ثياب الأحلام لقد برد الليل وابتضت الأشباح ما عاد في السواحل أمواج تسمع ولا بحارة يشربون لشاي قرب القوارب ليس سوى قمر جاف وأحلام بائنة». (ليل/ ١٦)

وحين يتبلور وعي للزمن فإنه يبدو مما يدرج الماضي والمستقبل في لجة الحاضر القاتلة خالد بدر أيضاً:

وصول

«الكأس الوحيدة ماذا تنتظر لم يأت السامري الذي أرقب عليّ إذن الوصول إلى عتبة الأحلام البعيدة حيث يتراقص تذكّار الأزمنة الماضية جنباً إلى جنب مع اللحظة الغارقة في بحيرة الأسى هذه». (بدر/ ٢١)

بهذا المعنى يبدو شعر اللحظة الراهنة وكأنه يعيش في حاضر لا نهائي - حاضر من تيه قد يبحث الشاعر عن مخرج منه وقد لا يبحث. إنه تيه خالد بدر من جديد.

في لجة

«تاه في لجة

تاه في لجة

تاه

تاه

تاه.

من يهبه اسطربلاب

وحمامة». (بيل/ ٢٠)

لكنه، أيضاً، تيه جين سابق تشكّل في حياض مغايرة وأقحم في المطهر فاختنق في

غياهبه من هنا القدر المشترك مع لغة الشعر الذي أصفه هنا. وانظروا، مثلاً، قصائد ياسين طه حافظ الجديدة في الخرائب حلية ذهب، وزارة الثقافة (بغداد، ١٩٩٢)

١٤

يتشكل هذا الشعر في حوض جماليات جديدة بين سماتها تدمير الطبقات البلاغية للغة والإيقاع والطاقات العاطفية للكلمات ومفهوم التعبير عن.... وبينها تجريد اللغة الشعرية من إهاب جمالياتها المألوفة باستثناء شيء واحد هو الصورة الشعرية وبشكل خاص الاستعارة الصادمة والصورة الفاضحة. ويبرع في تقديم الصورة الفاضحة محمد متولي ويحيى حسن جابر خاصة. هي ذي بعض صور الأول

«مترنحاً ينزف البيانو مقطوعة قد تذيب الجليد الكريستالي الذي - عشش في إصبعه الحجري بينما أكتب ثدياً يترنح من بركة حتى السديم، دفناً في حلة أرجوانية يستوعب لغة الأفق ولا تعزفه العذراء الموسيقي.. خلفية لا أكثر

غرف ضبابية وبطل يرسم الإناث أعضاء تناسلية».

(حدث ذات مرة أن... ص ٩)

«الإله الذي - بمنتهى الود -

يحتضن قفائي خصيته الوحيدة

حين يذلي ساقيه الخشبيتين

على كتفي».

وهي ذي بعض صور الثاني:

«حين يجوع

يعض حلمتك على مهل

ليشم شراء شهياً

في حقل بين الغيوم

كم أحب الله
وأحبك».

(بحيرة المصل، ص ٥٤)

«نستأجر غرفة لقلبي البيض
والضحكات.. ووحج الرأس
عود ثقاب في آخر السهرة
نطفيء آخر لمبة
فيشرق نهد نسيناه
في جيبة القميص»

(سا. ص ٩٤)

أما الاستعارة الصادمة فإنها سمة لكثير من اشعر ' هوذا نموذج من يحيى جابر
«نلوي برؤوسنا ناحية قلاع مرصوصة بالغيم
أعناق محلولة من براغيها
جلودنا الطرية
تتجفف على التلال
كفراش للإوز البري
والشمس قطة
تلحس الليل ليتشقق لسانها
على فجر أزرق
ونردد:

هل تتسع السماء لنجمة أخرى»

(سا. ص ٩٦)

كل ما قدمته ألوان في فضاء أولي سماته التنوع والاختلاف وتعدد الأصوات والتعارض والمطابقات وصعوبة تبلور خيوط موحدة منتظمة جامعة. وبدلاً من قسر المادة على الخضوع لاستنباطات محاور وسمات متخللة، سأعدد بعض النماذج التي أجدها في هذا الشعر، واضعاً إياها في فضاء تتجاوز فيه دون أن تتواشج أو تتلاحم أو تتوحد

شعر الصفاء اللغوي والفقرة الإيقاعية المسبوكة بعناية والقلق الميتافيزيقي (وأحياناً الوجد / الوصال الصوفي) - نوري الجراح - قاسم حداد - عبد المنعم رمضان - أحمد طه - ادريس عيسى - إبراهيم الجراي إلى حد ما - أسامة سعيد - فرج العشه - و، في زمن ما بول شاول، لكن بشكل خاص محمد الغزي والمنصف الوهايي

شعر شيئنة الإنسان وأنسنة الأشياء وتشابك الفضاءات بينهما - عباس بيضون - بسام حجار - يحيى جابر خاصة شعر التشابك الاختلاطي وانهيال المعقولة والممكنة والنزوع السريالي - كثيرون بينهم قاسم حداد ويحيى جابر وعبد الكريم الرازحي وعبد اللطيف الربيع ومحمد عيد إبراهيم وفتحي عبد الله ورفعت سلام وحلمي سالم ووديع سعادة شعر الماضي الشخصي وإعادة ابتكار الماضي - أمجد ناصر

شعر جغرافيا الذاكرة المتوهجة بأشياء ووجوه وأسماء وحيوانات ولغات وتفاصيل تنتمي إلى الغرائبي والعجائبي والغريب - المدهش والهامشي الذي يحول إلى مركزي - سليم بركات

شعر الغياب والفقدان ولأشياء نصف المحتجة وأمور كثيرة أخرى - عباس بيضون - نوري الجراح - عبده وازن

شعر الومضة لذهنية البارة والتعليل التخيلي - قاسم حداد وكثيرون بينهم عبد الكريم الرازحي وعبد اللطيف الربيع ورفعت سلام

شعر الاستعارة الواجئة والصورة الصادمة - ابرازحي - حداد - الربيع - فتحي عبد الله - رفعت سلام وكثيرون

شعر الذات المنكسرة - خالد بدر وزرافات كثر بينهم من يطلع من تاريخ سابق مغاير

شعر انقشاع الوهم والخيبة المترققة بعذوبة الألم المتلذذ/ كثيرون بينهم عبده وازن
 شعر الغرفة المقفلة على الجسد والفضاء المغلق المحدود - بسام حجار - لينا الطيبي خاصة
 شعر الفضاء المتقلص المنكمش المنحسر باستمرار - المرحلة كلها
 شعر الذات المعالجة بحياد يتوهج أحياناً توهج المصفا - كثيرون وكثيرات
 شعر اللقطة - حسين درويش - ميسون صقر وآخرون
 شعر الفتلة الختامية - متولي - بدر وكثيرون
 شعر الكركبة اللغوية والمعاظلة التركيبية خاصة - محمد متولي - قاسم حداد -
 شعر الجسد - قاسم حداد ومحمد آدم وكثيرون بينهم أحمد الشهاوي وعبد المنعم
 رمضان وشاكر لعبيبي وعبده وازن وحديثاً أمجد ناصر
 شعر اللعبة الذهنية - إبراهيم الحسين - حميده عبد الله حميده - المنصف المزغني خاصة
 شعر الحياة اليومية - سركون بولص - يوسف بزي - يحيى جابر - هاشم شفيق - وديع
 سعادة - اسكندر حبش - حسين درويش - لينا الطيبي وكثيرون
 شعر المرايا الخشبية التي لم تكن أصلاً مرايا - صلاح فائق
 شعر البرهة التي لن تصير ماضياً جديراً بالتذكر - لينا الطيبي وبضعة لا أذكرهم - هن
 أبرزهم رفعت سلام
 شعر الفضاء المتشظي الذي لا يملأه سوى الكلام المتشظي هو أيضاً - محمد عيد إبراهيم
 وفتحي عبد الله خاصة
 شعر الشبوب الفكري - الانفعالي والإيفال في غياهب المبهمة والمرارة الواجئة لأن العالم
 ليس هو العالم، من قشرة الاجتماعي إلى بؤرة الميتافيزيقي أو (بمحاولة صياغة أخرى)
 شعر الاكتناه الضدي المشبوب أو الرؤية الضدية المقترنة بجيشان انفعالي واجيء للعالم -
 قاسم حداد
 شعر الفضاءات الحميمة لذات تتأمر نفسها بانتاذ قابعة في لجة أطواق لها ثقل الماضي
 وقداحة الحاضر - نجوم الغانم وأصوات لا تحضرني الآن

شعر التأمل المستكين والاكتناه المبهم والنجوى الدخلية الساجية - نزر من النصوص لا شاعر

شعر الرؤية مقابل الرؤيا، وتلمس العالم المادي في لزوجة ماديته وتفصيله والنأي عن الذهنية والمجردات والأفكار الكبيرة - زرافات ووحدان منهم جميعاً أبرزهم عباس بيضون ومحمد العبد الله

شعر الذات المتبرجة لنفسها فقط وموت الآخر - رفعت سلام - أو اقتصار الآخر على وهم امرأة/ رجل - ليلى الطيبي - عبده وازن - بيضون وعدة لا تعد

وفي كل هذا الشعر يبدو القانون الذي صغته في *في الشعرية* سليماً وهو وجود تناسب عكسي بين حضور الإيقاع المنتظم والصورة الشعرية. فلدى كل هؤلاء تشكل الصورة مادة أساسية هي في الغالب مادة تشكيلية لا تمثيلية هل قلت ليس هناك سمات جامعة إنني إذن لعلني تناقض ، فهذا أنذا قد عدت ما هو جامع أليس التناقض أيها السادة والسيدات - لاحظوا التناقضين لكن من قال إنهما نقيضان وهي من ضلعه انتزعت وهو في رحمها يمضي ويتنطفأ هو جوهر العلم وبودي القول هو جوهر العالم. شكراً

عفواً لقد نسيت أن أقول لاحظوا كثرة الرسم بالكتابة والكتابة بالرسم في هذا الشعر ولاحظوا أيضاً كثرة الرسم في نص متولي الذي اقتبسته أين؟ لا أذكر بل خلطه عفواً توحيداً فعل الرسم بالكتابة وأنا أكتب ثدياً يترنح وهو الجزء التالي من دارستي لـ «تشبك الفضاءات الإبداعية» الذي اعتذر عن عدم كتابته أقصد رسمه حتى الآن أو في المستقبل أو في الماضي . . .

١٥. مكرور (أما بأي المعنيين لا ككرر أو بكليهما فذلك أمر متروك لكن...) (..)

يمكن وصف الراهن الإبداعي بأنه راهن خلخلة التصورات الراسخة والهجس بعوالم لم تتضح معالمها بعد وبين أهم ما حدث انهيار الحدود الفاصلة بين الأشياء أيّاً كانت الأشياء - من يعرف الفرق الآن مثلاً بين الشيئين التاليين. التقدمي العربي والرجعي العربي واليساري والإسلامي؟ وقد حدث ذلك على مستويين متلازمين في الكتابة العربية الشعر وانقد فلقد كان هذان الفنّان أبرز ما جسد الهاجس الحسوفي الذي تفيض منه

« واقرأوا هذا
أحمد الشهاوي:
الله يسكنني
واسكنه واعرفه
ويعرفني «نحن»
روحان خلقت
بدنا»
الأحاديث / ٥٤

×× واقرأوا
كذلك شعر
المنصف
الوهابي
ومحمد الغزي
لقرأوا بعضاً من
أجمل ما كتب
في هذا المدار.

مقولة إلغاء الحدود متجسدة في صورتها العليا في إلغاء الحدود بين الله والإنسان وفي مفهوم الحلول. أذكركم بالحلاج وأنا من أهوى ومن أهوى أنا نحن روحان خللنا بدنا والولع المتقد به وبالنفري وغيرهما في شعر الحداثة - وجسد الشعر ذلك بإلغاء الحدود التصورية واللغوية القائمة المتوارثة والدخول في مجال الهلام (ما يمكن أن نسميه أيضاً فضاء الحلول) لكن لماذا وضعت العبارة بين أقواس فاصلة عازلة وأنا أتحدث عن الحلول وإلغاء الحدود القاء----- الذي تتماهى فيه الأشياء أياً بدت متغيرة. ولعب النقد دوراً بارزاً في بلورة هذه المفاهيم والدعوة إلى تبنيها قيماً جمالية جديدة، وفي ملاحظة أنها أيضاً عملية جوهريّة تتم ضمن بنية المجتمع مع انهيار الفواصم الطبقيّة الحادة وترقق الهلام الانسيابي عبر الحدود الطبقيّة وتشابك السباحة عبرها صعوداً وهبوطاً بعد انثورات والثروات والرهطات والورثات التي تفجرت وفجرت عبر الوالع العربي طن لم العربي.

هكذا يرتبط سقوط التصنيفات ونظرية الأنواع بهذا التبرعم الأول لهاجس إلغاء الحدود الفاصلة فنرى الشعري والسرد يتداخلان. هوذا الصيب صالح يكتب هذا القسم المفاجيء عن النيل وهو شعر خالص في سياق روايته عرس الزين (وانظروا الاقتباس في الذيل وإذا لم تجدوه فاعذروني قليلاً لأن أخاكم أحياناً يغلبه النسيان قاتل الله النسيان الذي منه اشتق اسمه الإنسان) ثم يكتب أمين صالح وقاسم حداد نصاً جديداً جميلاً هو الجواشن مشكلته الوحي----- وقد لا تكون الوحي-----دّة أنه يترك اسميهما منفصلين وكان الأجدر ثم يكتب حلیم بركات قصيدة روثية ورواية شعرية كاملة هي طائر الحوم ويكتب فاضل العزاوي شيئاً يسميه قصيدة - رواية ويملا أدوار الخراط صفحاته الأنبيات بيغة تشعرون السرد وتسرد الشعر (وأنا واثق من أنكم تنفرون من الاشتقاقين اللذين أنجزتهما هذه اللحظة) ويكتب أحمد الشهاوي كتاب العشق - ويمتزج الشعر بالثر بالصور والمخططات والاقتباسات في أعمال كثيرة كتبها كتاب كثير ثم تتماهى هذه الاختلاطية والتجميعية

والتداخلية والتشابكية لتغزو الآليات الأساسية التي تنبع من آبارها الكتابة الراهنة.

غير أن الوجه الآخر للهلام وإلغاء الحدود هو إمكانية دخول كل شيء في كل شيء وتحول الشيء إلى نقيضه وتشابك ما لا / لم يتشابك وأحيراً تجاوز ما لم / لا يتجاوز ثم انتصاب حدود جديدة من نوع لم نألفه بين الوحدات المكوّنة.

خلال ذلك كله هل يبقى النقد النقد، معزولاً عما يحدث؟ هل يظل كلاماً على كلام أم يتحول إلى كلام أول؟ وإذا صار كلاماً أول فعلى ماذا يكون كلاماً؟

هوذا السؤال الذي يواجه النقد في عصر الهلام الحلول أو سموه إن شئتم التشابك التداخل فما لدي من اعتراض

.١٦

أميّز (لاحظوا أنني أمارس فصلاً قاطعاً الآن كأنني لم أتعلم شيئاً بعد من عصر الهلام التداخل إلغاء الحدود لكن علّ زمناً يجيء أتقن فيه اللعبة التي أتهجاها الآن) بين نوعين من المقترحات للإبداع الأول هو نمط المسارات المتوازية والثاني نمط الفضاءات المتشابكة ثمة نمط آخر ممكن هو نمط الكتابة الحلولية -

أترك بياضاً هنّ لأملأه في زمن قادم حين أعرف كيف أكمل الفكرة لو أنني فقط أستطيع تحرير نفسي من هذا القيد اللعين الخبيث الذي اسمه إكمال الفكرة لتركت البياض بياضاً دون أن أعلّق عليه فأفسده ولا يعود بياضاً ولا شيء كامل في هذا الوجود فلماذا أقصد سوى الله جلّ جلاله وعزّ اسمه فلماذا أقيد روحي بضرورة إكمال الفكرة - قد أتشجع فيما بعد فلا أكملها ولا أقدم اعتذاراً عن ذلك أو توضيحاً له ولمن أدين بالتوضيح؟ تراها

سلطة القارئ التي سبق أن تحدثت لكم عنها فيما يلي وعرفتكم رفضي لها بأقوى العبارات كما سمعتم في المقطع الذي سيأتي بعد دقائق

٤ . ١ / ب	أي	بديل	لفقرة	٤ . ١
يلقيها -	الأدق	أن	أفيد	من لغة
التراث	المقدس	فأقول	- ينسخها	-
ويحل	محلها	لكنني	لا أفيد

إنني شخصياً أسعى بإخفاق منتظم وحرون إلى تحويل النشاط النقدي من كلام على كلام إلى أمر يسمح بأن يكون النقد كلاماً أول، كلاماً على كلام وكلاماً على الذات المتكلمة وكلاماً على العالم وكلاماً على اللغة وكلاماً على مبدع الكلام الآخر وكلاماً على المتلقي وكلاماً على كل ما يخطر (لاحظوا الوشائج بين خطر وخطر) بالبال - بهذه الصيغة أطمح إلى منح النشاط النقدي حرية جديدة وتحريره من وحدانية المنظور ومن سلطة العقائدية وسلطة الذات المتكلمة وسلطة المتلقي وإلى جعله قساراً على التعامل مع الانشطار واللاوحدة والتشظي والجنون بجنون مطابق وتشظ مضاه وفقدان للوحدة مماثل وانشطار منافس - كما أطمح إلى تحرير النقد من جماليات الوحدة والتناغم والتجانس وسيطرة اللغة النقدية السائدة والمفاهيم الدارجة ومحتّمات التناسق والاكتمال والعني الواضح والإفصاح الدقيق عن معنى وعن معنى واحد متناسق لا يأتيه التهافت والباطل لا من خلف ولا قدام ولا مما بين الفرجين - بهذا المعنى - لابل أقول بهذه المعاني فليس ثمة من معنى واحد لشيء - يمكن للنقد أن يحوك نسيجه بل نسائجه بخيوط منتخبة منتخبات من نسيج نسايج الشعر والسرد والتصوف والمسرحية والنجوى الداخلية ويتحرر من هيمنة انقاريء عليه - إن النقد الآن يزعم لنفسه دوراً متوسطياً بين النص

والقارئ وينطوي هذا الدور تحديداً على حضور للقارئ مهيمن لأن النشاط النقدي يتوجه إليه باستمرار - هذا الحضور الموجّه الشايع للقارئ يسلب النشاط النقدي حرية اكتشاف أبعاد وجهات أخرى له ويحيله إلى عملية مسيرة منضوية تتدرج ضمن ما تفترض افتراضات الناقد أنه متطلبات القارئ، أي أن النقد يصبح قائماً على أو نابعاً من افتراضات من الدرجة الثانية هي افتراضات النقد عن افتراضات القارئ - ينبغي أن يتحرر النشاط النقدي من سلطة القارئ بقدر ما ينبغي أن يتحرر من سلطة الناقد المنتج له - تماماً كما ينبغي أن يتحرر النص الروائي مثلاً من سلطة المؤلف - وينبغي أن يتجسد تحرر النص النقدي بلغة وتقنيات لا تقل في انفلاتها وخروجها وتجاوزيتها ولا محدديتها عن اللغة والتقنيات التي يمارس بها النص الروائي تحرره من سلطة المؤلف وبين هذه التقنيات ما أسميته تناسر الراوي وانسراخ النص والذاكرة المتصارعة - أي أن النص النقدي ينبغي (لكن من أنا لأقرر بضربة ريشة - بل ينبغي أن أقول بكبسة مفتاح فأنا لا أكتب بالريشة ولا أرسم بها بل أكبس على مفاتيح الماكنتوش الكلاسيك، ولاحظوا هذا التعريب السخيف لاسم الكو - - الحاسب أو الحيسوب أو ما شئتُم وهو بالإنكليزية Macintosh Classic - ما ينبغي) أن يتحرر من واحدية الصوت ويسمح «بتعددية الأصوات» والرؤى ويتناقض المقولات والقراءات للنص الواحد الذي يدرجه في سياق ممارساته لفاعلياته وسبل تشكّله (سواء أوعى التناقض أو لم يعه وستقولون لكن إذا لم يكن يعيه فهل يصحّ أن نقول إنه يسمح به وأنا فعلاً لا أعرف) - كما ينبغي (عدت إلى ينبغي رغم محاولتي سلخها عن لساني لكن ما أنا سوى نتاج ثقافة يتوزع كل ما في وجودها وإفصاحها بين ما ينبغي وما لا ينبغي فهل أقدر على التحرر منها كما ينبغي أن أفعل ل - - -) أن يسمح بتعددية ات أشباح القارئ الذي يدرجه كواحد من المكونات لعمليات قراءاته. ولعل بين أكثر مظاهر طغيان الوحشية في النشاط النقدي الراهن أن يكون الوقوع في شرك أسطورة القارئ الواحد الذي يملك رؤية موحدة متناغمة منسجمة وراسخة لا متغيرة للعالم واللغة والأدب عنها يصدر في تلقية للنص وعن افتراضه لها يصدر الناقد الذي يتوجه إلى القارئ ولا يتحرر من طغيان هذه الأيديولوجيا الجديدة - القديمة أعني طغيان واحدية القارئ وامتلاكه لرؤية متناغمة توحيدية أحد ممن أعرف أعمالهم من الذين يمارسون النقد استناداً إلى ما يسمونه the- ories of reception/ reader- response criticism. وإن هذا الوهم ليبرز بشكل حاد مثلاً لدى فولفغانغ إيزر في افتراضه لما يسميه

the implied reader. وفي إلحاحه على أن حرية القارئ مشروطة بكونه ينتج قراءة متناسقة coherent ذلك أن من يحدد تناسق القراءة أو تهافتها هو في نهاية المطاف قارئ واحد وحيد رباني السلطة وهو حضرة فولفغانغ إيزر لا غير - ومع أن ستانلي فيش يبدو أقل تقييداً لحرية القارئ وإيحاء بواحديته فإن لجوءه إلى مفهوم المجتمع المؤول (أو المجتمع التاويلي) والضوابط التي تضبط عملية تأويله يؤدي في النهاية إلى تصور أقل جذرية من أن ينفي اللاحدية نفياً حقيقياً أو يرفض موضوعية المعنى وثباته رفضاً كلياً -

وإن ذلك كله لمن التناقض الحميل الذي يغني ما أسعى إلى قوله وعدم قوله غنى فاحشاً -

١٧

نحن لسنا بحاجة إلى نشاط نقدي يصدر عن جماليات خارجة على جماليات الوحدة وحسب، بل بحاجة كذلك إلى نشاط نقدي يخرج بجرأة على الجماليات السائدة المشتقة إلى حد بعيد من مقولات راسخة، من جهة، ومن أنماط التعبير المتقبلة في الغرب بشكل خاص، من جهة أخرى. ولا أريد لما أقوله هنا أن يعتبر دعوة إلى الانغلاق ورفض الغرب لأنه غرب، فأنا بين أبعاد الناس عن قبول مثل هذا التفكير، دع عنك التبشير به والدعوة إلى تبنيه (أو هكذا على الأقل أتوهم وأوهم النفس). ما أرمي إليه قد يتجلى وقد لا إذا عبّرت عن واقع نقدي نعيشه بطريقة دقيقة ذلك الواقع هو أننا لا نملك نظرية نقدية معاصرة تستقي قيمها الجمالية من ذرى الإبداع العربي الشامخة والمعترف بأهميتها عالمياً (أو من أحاضيزه وقد لا تكون أحاضيز جمعاً سليماً لحضيز فجا اجمعوها كما شئتم) - إن ألف ليلة وليلة مثلاً كنز من كنوز الإبداع السردى بالقياس إلى أي عمل إبداعي في العالم، ومع ذلك فليس في العربية نشاط نقدي أعرفه استطاع أن يبلور قيمة جمالية واحدة يدرجها في منهج نقدي فعال مشتقة من جماليات السرد في ألف ليلة وليلة. كذلك تمثل المقامة فناً باهراً ولم يحدث رغم دراسة عبد الفتاح كليطو

** لكن هل د
تريد أو لا تريد
كل هذه
الأهمية؟
القارئ يتخذ
قراره حول
الموضوع في
معزل عن إرادة
حضرتك.
حقاً؟ لا شك
أنك تمزح.

لذكى أن سعى ناقد عربي إلى تطوير معطيات نقدية تمتاح من جماليات كتابة المقامة - ولقد أبدع أبو العلاء المعري عالماً خوارقياً مدهشاً في رسالة الغفران، وأبدع الوهراني وصاحب كتاب العظيمة تقنيات فنية مذهلة بالمعنى الدقيق للكلمة، لكن ناقداً عربياً واحداً لم يأت بدراسة واحدة تسعى إلى ابتكار مقولات نقدية تمتاح قيمها الجمالية من إنجازات أبي العلاء أو الوهراني - وما اكتسبناه من معرفة تهامسية فتيقة حتى الآن بمقولات السحري والخوارقي والواقعية السحرية وينسبه أشاوس كتابنا حين يتحدثون عنه إلى غابرييل غارثيا ماركيز وخورخي لوي بورخيس وتزفيتان تودوروف وغيرهم لا يعدو قدر غيث شحيح بالقياس إلى ما يمكن أن ننتجه من معرفة نقدية حول هذه الأمور لو امتلكننا الثقة الكافية بالنفس والجرأة الضرورية على تهديم جذور المقولات التي تنهمر علينا من الغرب انهمار الهامبرغر المستوردة طرحة من نيويورك فتكبلنا ضمن أطرها التصورية فلا نحلم في أفضل الأحوال سوى بالقدرة على التهامها وتمثلها بإتقان ولا يخطر لنا أنها ليست المطلق النقدي النهائي بل جزء فقط من نتاج المعرفة النقدية الممكنة وإذا أضفنا إلى ذلك كله إنجازات الإبداع العربي المعاصر وإخفاقنا حتى الآن في تطوير جماليات ذات علاقة وشيجة به بدت المشكلة أعظم تعقيداً وأكثر مدعاة لليأس والأسى.

١٨

ولعل أسمى النماذج التي يمكن أن تقدم على هذا الانقسام الحاد بين معظم النتاج النقدي العربي والإنتاج الإبداعي في الشعر والسرد والمسرح، وإخفاق الأول في ابتكار جماليات نابغة جزئياً أو كلياً من لثاني، أن يتمثل في الحداثة الإبداعية ومنجزاتها في الشعر والسرد والكيفية التي تعامل بها النقد معها. ثمة وفرة من الكتابات النقدية لعربية عن الحداثة دون شك، لكن ليس هناك محاولة واحدة أعرفها تؤسس جماليات نابغة من خصائص الكتابة الحداثية العربية (وكان قد كتب كل) ما أعرفه من دراسات يصدر عن البؤرة التصورية ذاتها

***هامش
متني ورقة A

***وقد
تكون هناك
دراسات
لا أعرفها
عرفها

وهي سمات الحداثة الغربية كما يعرفها الدارس أو ينسخها من كتب غربية - كثيراً ما تكون مترجمة ترجمة سيئة. وفي أفضل الحالات يتجه النقد إلى شيء من العمل المقارن الذي يسعى، واعياً أو غير واع، إلى اكتشاف مدى تحقيق الكتابة العربية لمعطيات النموذج الغربي. أما أن يكتفه النقد المكونات الداخلية للنصوص العربية ويستخلص ثم يركب منها جماليات يتجه فيما بعد إلى تعميمها واشتقاق نظرية للأدب منها فذلك ما لم يبلغني أنه تحقق حتى الآن - وقد لا يعود الأمر إلا إلى ما بي من صمم - وأشك في أنه سيتحقق مستقبلاً إذ أنني لا ألتج في النشاط النقدي العربي بؤادر التغيرات التصورية التي لا بد أن تتم إذا كان لمثل هذا النهج في التناول أن يبرز ويشهد عوده. وإن نظرة سريعة واحدة لتكفي لإدراك الفروق الجوهرية على مستوى المنشأ والنزوع والمنابع العقائدية والموقف من الإنسان والزمن والتاريخ بين الحداثتين العربية والغربية - لقد أظهر جون كيري (John Carey) ونقاد آخرون، مثلاً، الطبيعة النخبوية الضيقة للحداثة الغربية - في بريطانيا وأميركا خاصة - وازدراء أعلامها للطبقة العاملة، ومحدودية انتشارها وفعاليتها ومحافظتها، بل رجعيته أيضاً، وفوق ذلك كله علاقتها الحميمة بالمد الإمبريالي الغربي انتشاراً وتقليصاً. وليس بين أي من هذه السمات ما لا يمثل قطباً نقيضاً لسمة من سمات الحداثة العربية. ومع ذلك يمضي نقادنا في إنتاج قدر هائل من الكتابة عن إشعاع الحداثة على العرب من الغرب وتأثير إليوت (T.S. Eliot) وجويس وفوكنر وغيرهم من الحداثيين على الكتابة الشعرية والسردية والنقدية العربية، رغم أن مقالة إدوارد سعيد الباترة عن كتاب (لكن لماذا تزعج نفسك بذكر كتاب وكاتب صغيرين؟) أرغبة في التفتيه أم لأن الأمر فعلاً ذو دلالة هامة؟ وما أدراني أنا؟ أسأل نفسك عن ذلك) فعلت فعل السحر في بعض المجالات وحررت بعض العقول من عقدة رؤية كل شيء Under Western Eyes بتعبير عنوان تلك المقالة وتوضيحاً لما أقوله سأمتعكم الآن بما كتبه إدوارد سعيد في كتابه الأخير عن الحداثة الغربية وأترك لكم أن تتأملوا النتاج الإبداعي العربي الحديث لتكتنوها حقيقة الأمر بأنفسكم.

× اقتباس من إدوارد؛ وانظروه في الملحق م / ٤

- هامش ينبغي أن يكون في الذيل لكنني أضعه هنا وضع ابن الرومي بواسطة العقد هوذا / ولاحظوا أنني أطبعه على خلاف العادة مع أنني أخاف الخلافات والخلافة معاً بحرف أسود كبير وكثيراً ما يكون الهامش أحق بالتكبير والإكبار من المتن والمركز أو ليس

هذا هو «الحاصل الآن» لا؟ أو نحن الآن في المركز أم الهامش؟ ورأيت في قبر قاسم حداد بعد حضوري إلى البحرين نصاً جميلاً يجسد أجمل تجسيد قلب المركز والهامش أو المتن والحاشية هوذا مستعاراً من قاسم مع أنه غير منشور بعد وانظروا في الملحقات قد يكون رقمه م/ ٥

هامش / .. وابتكر أدونيس بنى شديدة التمييز من «هذا هو اسمي» إلى «قبر من أجل نيويورك» إلى «السماء الثامنة» إلى «مفرد بصيغة الجمع» إلى «إسماعيل»، كما ابتكر البياتي ما اسميته البنية ثنائية المركز أو متعدده، وابتكر محمود درويش القصيدة التهويمية ذات العقد والفصوص والأنشيد المدورة الشرنقية، وابتكر عبد الصبور تعددية «أقول لكم» وابتكر آخرون أخريات من قصيدة الصور والرسوم إلى البياض والسواد والصمت والكلام.

وفي «السماء الثامنة» ابتكر أدونيس نص التداخلات النصية حين لم يكن عربي واحد قد تأمل بعد أسرار التناص والتضمن والاقتراسات المحورة وغور في قرائث السحري والخارق العربي في مدائن الغزالي قبل أن نسمع بشيء اسمه الواقعية السحرية.

وابتكر المسرحيون والروائيون تقنيات جديدة في التعامل مع التراث الحكائي والمسرحي العربي من سعد الله ونوس إلى الطيب الصديقي وجمال الغيطاني والفريد فرج ويوسف القعيد وصنع الله إبراهيم والياس خوري وفاضل العزاوي وغيرهم ممن يتعيني إحصاء أسمائهم فعفواً

وفي السرد القصصي قدم زكريا تامر في الخمسينات والستينات إنتاجاً قصصياً يختلف جوهرياً عن مواصفات القصة القصيرة كما كان رشاد رشدي يكتب عنها في ذلك الوقت من وجهة تحديد غربية، ومثل الإنتاج الروائي العربي نموذجاً ينقض نقضاً كاملاً تمييز جورج لوكاش بين الرواية الحديثة والرواية الواقعية ويقدم نموذجاً ثالثاً مغايراً لكلا جيمس جويس وبلزاك أو فوكنر وتوماس مان، وابنكر الطيب صالح نمطاً من السرد الروائي مدهشاً كان ولید تمثل عميق لتقنيات السرد العربية (كما تتمثل في ألف ليلة وليلة والحكايات العجيبة ومنامات الوهراني وتراث السحرية والخرافية) وتطورها بحيث تتشكل منها بنية الدوائر المتعاقبة ويتجاوز بها مفهوم الحكاية الإطار (إذا كان تحديد تودوروف للحكاية المولدة سليماً، وما هو بسليم) مازجاً بينها وبين تقنيات السرد الواقعية بأكثر صورها تجسيدا للواقع (مستخدماً بمجازفة نادرة اللهجة السودانية المحلية ومكونات الفكر الصوفي والديني في تجلياتهما الخارقة واليومية) وخالقاً بذلك كله في أواخر الستينات بنية روائية شديدة التميز والفضاء هي بنية الواقعية السحرية. ومع ذلك كله لم يبلور النقد العربي مقولات جديدة تمسح جمالياتها من الإنجازات المتميزة للمبدعين العرب بل استمر يكرر كلام لوكاش إلى أن جاء غولدمان ثم كلام غولدمان إلى أن طغى تودوروف وجينيت ثم كلام تودوروف وجينيت إلى أن بدأ بالطغيان باختين وكلام باختين إلى أن — — — ونحن الآن في موسم دريدا والميتاروائي والبوستمدرنيزم، (وكنا خلال ذلك كله قد التهمنا التهاماً تقنيات ماركيز ومعطيات الواقعية السحرية كما طورها الآخرون ولم يخطر لأحد منا أن تبلورها الحقيقي الأول تم في الكتابة العربية القديمة ثم في عمل الطيب صالح، ولم يسع أحد حتى من أولئك الذين درسوا كتابات صالح، ونهبوا إلى أنها تمثل «بناءً فنياً أصيلاً جديداً على الرواية والقصة

** أي قفز فوق
الجسور هو
هذا؟ رتب
الأمور قليلاً
رجل!!

«الجسور؟ أنا
أكتب نصاً ولا
أبني
أوتوستراداً.
مدهاك؟

العربية» (نقلاً عن غلاف بندر شاه) أن يكتفه مقومات السرد الروائي المتميز لديه وينظر لها ويشفق منها جماليات جديدة للكتابة الروائية) ودون أن يلحظ أحد أن الكتابة العربية النقدية والشعرية والسردية بدأت بالتحول قبل عقدين من الزمان ونيف أو يزعم نفسه باكتناهاها ليرى ما تنطوي عليه تحولاتها من جماليات جديدة، غير أننا بدأنا نسمع بدراسات للبوستمودرنيزم والميتاروائي في الكتابة العربية نقلاً لمقولات غربية قرا البعض بعضها وأداروا ماكينات التطبيق أو النسخ أو السرقة التي مهروا في إدارتها ليكتشفوا ما كان دائماً موجوداً ولم يفتحوا أعينهم عليه مرة واحدة — — — إلى أن فتح عليهم بأشعة وافدة لكن يبدو أنني قلت هذا الكلام من قبل فلماذا

عودة إلى المتن

١٩

*** عودة إلى

المتن؟

لكن متى

تركنا المتن؟ هـ.

هـ!!

وأيضاً «البنية

المتمازة» أو

«الانتشارية»

من هذا المنطلق سعيت إلى ابتكار جماليات لما أسميته «البنية المفتوحة» في دراساتي للشعر الجاهلي التي كشفت بجلاء أن النص الشعري الجاهلي متعدد الأنماط البنيوية وأن بين أنماطه بنية لا تنغلق أبداً بل تستمر في التشكل وينتهي النص دون أن تنغلق بل تظل قابلة للنمو عن طريق قانون يمكن أن يسمى قانون تكرار الشرائح المتلازمة، التي تكون أحياناً متجاورة وتكون أحياناً متناظرة المواقع ضمن البنية المتشكلة وتكون في أوقات أخرى منضوية انضواء حلزونياً، وبمعنى ما تمثل ألف ليلة وليلة تطويراً لهذا النمط الإبداعي كان قد سبقه تطوير مبدئي في كليلة ودمنة ومقابل ذلك تقف البنية المغلقة التي تمثل في الشعر الجاهلي أيضاً ثم انتشرت انتشاراً لافتاً ابتداءً من المرحلة الأموية وتمثل المقامة من هذه الوجهة أوج تطور البنية المغلقة وتبلورها النهائي - وفي الشعر الحديث يسود لزمان ليس قصيراً وعلى مستوى نظري وعملي توجه واع نحو البنية المغلقة، ويتحول مفهوم الوحدة العضوية الذي

يختفي وراء إنتاج هذا النمط من البنية إلى مقولة عقائدية
مذهبية، لكن سرعان ما تكرر الخيوط ويبدأ الإنتاج
الإبداعي المتحقق بتقويض المنطلقات النظرية وتعود البنية
المفتوحة إلى الطغيان في أعمال شعراء وروائيين متباينين
تباين أدونيس وصلاح عبد الصبور أو جمال الغيطاني
وجبرا إبراهيم جبرا أو زكريا تامر ويوسف اندريس.
وفي اللحظة الراهنة تسود البنية المفتوحة في النتاج
الإبداعي العربي سيادة لافتة.

*** واين بالله
ترييني أن
أضع هذا
الكلام
العجيب؟

ومن اشيق والدال أن النص النقدي العربي كان يتشكل
تبعاً للأسس ذاتها التي كان الشعر والسرد يتشكلان
تبعاً لها. فما بين نص للجاحظ ونص كتاب الورقة أو
قدامة بن جعفر وكتاب البديع والعمدة وحازم
القرطاجني لا يختلف في الجوهر عما بين نمطي البنية
في قصيدة لعروة بن الورد ومعلقة ليبيد.

٢٠.

لنسأل الآن سؤالاً حاسماً الأهمية حتى لو لم نستطع
الإجابة عليه إجابة مقنعة: ما السبب في هذا الانقسام
بين النشاط الإبداعي العربي في النقد من جهة وفي
مجالات الكتابة الأخرى من جهة ثانية؟ هلي يخفي ذلك
عدم اهتمام بالنتاج الإبداعي العربي في الشعر والسرد
والمسرح؟ هل يخفي ضعفاً في القدرة التنظيرية والقدرة
على تأمل الكتابة وتحليل مكوناتها ثم استخلاص قواعد
الاداء التي تتبطنها؟ أم يخفي ضعف ثقة بالنفس لا أكثر
ولا أقل (وما ذلك بقليل إذا كان بل إنه لن الأكثر الأكثر
فجائعية) - لقد مهر العرب القدماء في هذا النمط من
التأمل والتفكير أكثر مما مهرُوا في أي شيء آخر (عدا
أشياء لا استطيع الآن أن أفصح عنها). وهكذا أنتجوا علم

xxxx لاحظوا
كيف يرى ما
يقوله لكم
حاسماً ومثيراً.
هه . هه .. هه !!

xxxx ولقد قال
له صلاح فضل
كلاماً
كهذا ذات يوم
بل وصف
«بلاغته
الشامية
المثيرة» في
دراسة له عنه.
ولم يرعو

النحو وعلم الصرف وعلم العروض وعلم أصول الدين وعلم النقد - وكانت السمة الجوهرية المائزة للنشاط النقدي العربي انبثاقه الحميم العميق من عملية استقرار نابضة بالحياة للإنتاج الإبداعي العربي والنصوص العربية، فكان الشعر الحاهلي والنصر لقرآني المنابع الأولى لمفهوم النموذج الجمالي الأسمى ونظريات الإعجاز وكانت نظرية النظم المتقدمة عند عبد القاهر الجرجاني وليدة اكتناه ذلك كله ثم ولّد شعر أبي تمام مفهوم الموازنة وتأمّلات الصولي للمحدثين وولّد شعر المتنبي مفهوم الوساطة - وهكذا أنتج ثعلب قواعد الشعر وأنتج قدامة نقد الشعر وأنتج ابن المعتز علم البديع وأنتج ابن طباطبا عيار الشعر وأنتج الجرجاني علم البلاغة والقرطاجني تقعيداته المثيرة للكتابة وأنتج كثيرون غيرهم كثيراً غيرها. فهل انتابت العنة والهرم أشد ملكات العرب نمواً واقتداراً (باستثناء ما قلت إنني لن أفصح عنه)؟ وهل ذبلت بذبول حضارتهم أعظم الملكات شأناً في تأسيس صرح تلك الحضارة؟ وهل ينتسب هذا الذبول إلى عصرنا الراهن أم أنه حدث في العصور التي لم يستطع النقد فيها أن يولّد مفاهيم جديدة نابغة من ابتكارات المعري أو الجلياني الأندلسي أو الكتابة لصوفية أم أن الأمر أزمنة أخرى وأسباباً أخرى وتأويلات أخرى (ولكم أن تفتحوا الهمز وتصوروها فكل احتمال جائز)؟ وسواء أكان الأمر هذا أو ذاك أو كليهما أو غيرهما أو لم يكن فما أنا مدلّ بدلوي في بئر سحيقة كالحة قد لا أعرف كيف أسحبه منها إذا أدلوته وقد ينقطع الحبل به فيهوي إلى الأعماق الجهماء، وسأترك لكم متعة التأمل والإدلاء والاستقصاء، فلكم ذو دلو بل ذو دلاء وكلكم بارع محنك مدلاء / ومسقاء /----

xx لقد كررت
الأمر حتى
الإملاء
فاحذف ذلك

.٢١

إذا كنا نريد أن نفكر تفكيراً جاداً في اتخاذ التراث النقدي مرتكزاً لنشاط نقدي معاصر (وإذا لم تكن فلماذا أدرجتم محوراً حول هذا الأمر في برنامج المؤتمر؟) فإن منابع الثراء قد لا تتمثل بالضرورة (لكنها قد تتمثل) في المفاهيم أو المقاييس أو القيم الجمالية التي ولّدها التراث

النقدي. بن قد تكمن هذه المنابع في **أنهاج تعامل التراث النقدي مع مادته ومصادر قيمه الجمالية**. وقد تكون هذه الأنهاج أفضل المكونات التي يمكن أن نأخذ بها لتوجيه النشاط النقدي المعاصر وجهة جديدة. وما أعنيه بذلك هو انكباب النشاط النقدي العربي في كل عصور الحيوية على المادة الإبداعية التي وفّرها له النشاط الإبداعي في الشعر والنثر والنقد بهدف تحليلها واستنباط جماليات الأدب ونظرية الأدب منها ومن الدال جداً أن العرب القدماء لم يستخدموا الشعر اليوناني أو الفارسي أو الهندي مادة لصياغة شعرياتهم وأن ما تمثلوه من مادة نقدية جاء مصفى مقطراً في أنابيب صاغها النتاج الإبداعي العربي، أي أنهم قبلوا المادة النقدية التي بدت ذات علاقة وشيجة بإنتاجهم الأدبي ولم ينقلوا المناهج النقدية في معزل عن هذا النتاج ثم إن ثمة خصيصة ثانية للنشاط النقدي هي أنه كان دائماً وعلى عكس ما يزعم الزاعمون نشاطاً معاصراً حديثاً عميق الصلة بالنتاج الأدبي في زمنه. لم يكن النقد العربي في أي مرحلة من مراحل ماضوياً ولم يشتق مقولاته النقدية من نماذج عليا قديمة بل كان دائماً متحيزاً للحديث والمعاصر - لقد وصف ابن المعتز أحد معاصريه بأنه أكبر شعراء عصره وشعراء العربية وكان ذلك موقف ابن قتيبة والجرجاني، وابن رشيق والصولي، وقد يكون الأمدي الاستثناء الأبرز على هذه القاعدة، لكنه قد لا يكون أيضاً.

وبهذا المقياس فإن الكثير من النقد العربي اليوم ماضوي متأخر عن تراثه النقدي، فالنقد الآن لا يسند قيمة كبيرة لمعظم النتاج الأدبي اراه، ولا يعيره من الاهتمام ما ينبغي أن يعيره، ولا يشتق قيمه الجمالية منه حتى حين يعيره اهتماماً أو يسند إليه كبير قيمة.

وإذا بدا لبعضنا أن هذا النهج الذي أقترحه ماضوي لأنه يدعو إلى اتخاذ منهج قديم أنموذجاً فقد يردعه عن حسن اعتقاده أن هذا المبدأ المتمثل في النقد العربي القديم هو السمة الجوهرانية للنشاط النقدي العربي بكل أشكاله واتجاهاته ومدارسه، وفيه يتساوى أرسطوطاليس مع جاك دريدا والتقويضية والماركسيزم مع البوستمدرنيزم إن نظريات

١٠ وقد أكون
نسبت جملته
دون أن أدري
أو فهمتها خطأ
لكن هل هناك
فعلاً شيء
اسمه «فهم
خاطيء» أو
«قراءة
خاطئة»؟ كما
يتوهم هارولد
بلوم أم أن
هناك فهماً
فقط؟
وكل فهم
هو فهم (فقط)
صحيح.

البوستمودرنيزم الآن من ليوتار إلى بودريار كما سألهم بعد كثير تقوم على تحليل سمته الأساسية تمركزه الغربي لشيئين غربيين هما البوستموديرنتي / أي تكوينات المجتمعات الغربية المعاصرة / والبوستمودرنيزم / أي الإنتاجات الثقافية الغربية المعاصرة / ومحاولة فهم العلاقة بين الثقافي الغربي والاجتماعي - الاقتصادي الغربي؛ ورغم كل ما حدث في مجتمعات أخرى في العالم من البحرين إلى اليابان فليس هناك عمل تحليلي واحد أعرفه يدخل في إطار تنظيراته الخارقة شيئاً واحداً غير غربي - ولعل المتشكك الآن يجلو لنفسه ريبه إذ يسوِّغ له كون الغرب يفعل ذلك أن نفعل ذلك بينما لا يسوِّغ له ذلك ذلك نفسه أن تراثنا النقدي نفسه قد فعل ذلك وأنني أدعو إلى فعل ذلك ذاته.

١٩ مرة ثانية

قلت إنني أسعى إلى تأسيس كتابة نقدية لا تكون كلاماً على كلام فقط، بل تكون أيضاً إفصاحاً عن الذات الناطقة للنص النقدي أيضاً. ففي عالم يتداعى ويتشظى، وفي لجة الانهيارات التي تعصف بعالم بأكمله، عالم يعيش فيه سعدي يوسف وجبر عصفور وأدونيس وكمال أبو ديب الحياة ذاتها، هل يمكن للتشظي أن يجلد بسياطه الأول دون الثاني من كل من هذين الثنائيين (كدت أقول الزوجين لكنني ارتبكت مع أن هذا هو المعنى الأصلي الذي تغير للكلمة العربية)؟ وأي قوة خارقة تضع الثاني في مجاعة مما يعصف بالأول؟ وفي عالم كالذي وصفت هل يقدر الثاني أن يتناول نص الأول وينتج كلاماً على كلام لا أكثر؟ كيف، وهو أيضاً يعيش ارتجاج الأشياء وتناثرها؟ وكيف وهو أيضاً يرى رؤى وتأخذ بلبه خيالات؟ وكيف وله هو أيضاً موقف وقول وأسماء وشطحات ومتاهات؟

كيف يفصر كمال أبو ديب ذاته عن العالم الذي يعيشانه وأدونيس يلتحم به؟ كيف يعزل روحه عن روح منتج النص الذي يتناول عالمها الواحد؟ وكيف يتمركز في موقع الكلام على الكلام لابساً حلة المحايد المراقب الملاحظ لمؤول والزمن لم يعد زمن المحايد الملاحظين المراقبين المؤولين؟ كيف ينزع بل يسلم نفسه عن الكلام والمتكلم والعالم ونفسه ومن يقرأهما واللغة والشعر في تاريخه كله ويتدجج بمسوح الرهبان النساك؟

كيف ولا كيف. فمثل ذا ليس بوسع من يعيش عيشاً حميماً منخرطاً حقاً
 إن الكتابة الوحيدة الممكنة الآن هي الكتابة المفصحة عن ذات ناطقها
 (ولاحظوا كيف تنبثق من أعماقي صيغة الواحدية التي أقاومها مقاومة
 التي صرخت «وامعتصماه» للاغتصاب، وتظل تخترق أسواري) وكما
 في الشعر كذلك في النقد. والمسألة الشائكة هي مسألة تقنية. كيف
 يفصح الناقد فيما هو يتعامل مع مفصح آخر (ولن أقول «عبر مفصح
 آخر») متى يتشابه فضاؤه بفضائه؟ متى ينفلت فضاؤه عن فضائه؟
 متى يطغى ومتى يسمح له بالطغيان؟ متى يفسح له المنصة كلها ومتى
 يحتلها معه أو وحده؟ وكيف يفصح عن العالم وعن ذات الآخر المتلقي؟
 ومن يدخل ومن يستثني؟ وبأي الآليات يفعل ذا وذاك وغير ذا وذاك؟
 وهنا تتميز ذات الناقد عن غيره وأسلوب عمله عن أساليب الآخرين
 وتبرز نشأته وتربيته الفكرية وحنكته ومهاراته. وهذا تبدو عبارة
 جورج أورول المشهورة ذات دلالة حقيقية: «كلنا متساوون لكن بعضنا
 متساوون أكثر من غيرهم / بعضنا». وفي نهاية المطاف ذلك هو المنتج
 الحقيقي للفرق في كل أمر من أمور وجود الإنسان في العالم.

وليس ما أقوله بجديد جده كاملة، فكثيراً ما كان الناقد يفصح عن ذاته
 لكنه كان يفعل ذلك أحياناً بطرق ملتوية فالرائج هو أن يزعم الناقد أنه
 يتقمص دور الشبح الخفي في النص وينطق وكأن أحداً لا ينطق بل كأن
 الكلام ينكتب على الورق بفعل حدوث ذاتي مفاجيء مجهول المنبع
 بصيغة تطابق تماماً تقمص الروائي للدور الخفي للراوي. فالروائي
 يسمح للراوي أن يروي وأن يمتلك اسماً يفصح عنه أو لا يفصح
 وسماوات وتاريخاً ومكاناً إلخ ويبقى الروائي خفياً يحرك الخيوط - هكذا
 يبتكر لطيب صالح الراوي مجهول الاسم كما يبتكر مصطفى سعيد في
 موسم الهجرة إلى الشمال، ويخلق محييم في بندر شاه، ولا تعود أنا
 الراوي أنا الروائي، وهكذا يروي الياس خوري ب أنا لا اسم لها لكنها لا
 تمتلك اسم الياس خوري - وفي كل ذلك تسود لعبة المواهمة المألوفة

xxx وذلك ما
 اخترعه
 ترجمة ل
 «أوتوماتيكي»
 فتصوروا!!!

الراوي ليس الروائي بل هو ذات عليا تقع على دائرة تنضوي تحتها /
داخلها دائرة أصغر تسكنها كل الذوات والعالم والتواريخ والأمكنة
المروية - بل قد يعلّق الروائي لافتة على جبهة روايته تقول: «إن
شخصيات هذه الرواية وأحداثها من نسج الخيال وكل شبه بينها وبين
أشخاص أو أحداث يعيشون في الواقع هو من محض الصدفة». لكن
فجأة ينبثق صوت يدمر المواهمة فيقول.

«عقرت بعيري يا امرأ القيس فأنزل

«قلن تعرفن الفتى قلن بلى قد عرفناه وهل يخفى

القمر

لو أتانا اليوم في سر عمر»

وفجأة يظن البوستمودرن أنه اخترع عالماً جديداً ونقض لعبة الإيهام في
النصف الثالث من القرن العشرين.

وكان أدونيس قد تأمل اسماءه في بعض نصوصه فقال ناقد صغير
(أظنه ذكره لكم سابقاً لكنه لا يريد الإفصاح الآن) إنه مصاب بالنرجسية
وكمال أبو ديب قد كتب «تقمصات كمال أبو ديب في عصوره الأخيرة»
وسليم بركت وقّع اسمه خاتمة داخلية لنصه وكتب جمال الغيطاني
خطط الغيطاني ثم كتب حليم بركات في الرحيل بين الوتر والسهم نصاً
يفحص بالواقع الحقيقي الذي يقطنه بشر حقيقيون من عبد الناصر إلى
خليل حاوي بعد ذلك كله بقليل وكان المقريري قد حبك خطه قبل ذلك
بقليل أيضاً ألف سنة لا مزيد وكتب إخوان الصفا رسائل إخوان الصفا
ويبقى النقد لا يجرؤ باسم حتمية لعبة التقمص والإيهام أن يقول نفسه
أو يقبل بهدوء قوس كمال أبو ديب: «في دراسة نشرها كمال أبو ديب قبل
عشر سنوات قال إن الشعر--»

لماذا؟ لأن آخر قلعة للتقمص الإيهامي لا بد أن تكون قلعة النقد، فالنقد
عمل أكاديمي جاد يحب القلاع ولا يسمح له بالوقوف عارياً أمام الأعين
الأذان الـ --

«وأبلغني
قاسم حداد
ليلة أمس بعد
وصولي
مباشرة أن
عنوان كتابه
الجديد هو قبر
قاسم، وفي
الليلة نفسها
توفي والده.
رحمه الله.

أم أن للامر أسباباً أخرى كأن تكون حب الناقد للهيمنة التي تولدها المعرفة المتخصصة وما تزال تولدها منذ قال خلف لمن شكك في سلطته فإذا قال لك الصيرفي إن هذا الدينار مزيف فهل يجديك أنك لا تؤمن أنه مزيف ومتعة الناقد بالظهور بمظهر سلطوي رصين وممارسة دور القاضي وموزع الهبات والجوائز والقيم والمراتب. ومتى تخلقى ذو سلطة عن سلطته بهدوء منذ خالد بن معاوية الذي باع الخلافة بحب البحث عن الذهب ودوق وندسور الذي باع العرش بحب مسز سيمبسون؟

هونا كمال أبو ديب يبيع لا شيء بحب أشياء كثيرة/بينها جمال تشابك الفضاءات الإبداعية، فما ربحت تجارته----

وإنها لنعم الخسارة -

شكراً.

صوت	٤	يقطع	الراوي	ويبدأ	بكتابة	النص
نص	من	جديد				

عود على بدء لقد أسكت هو فاسمحوا لي أنا أن بتقديم فقرات متنية لا أعرف (ولا يعني ان أعرف) كيف أدرجها في موضع لائق تكون فيه متناسبة متناسقة منسجمة موحدة مع فقرات المتن الأخرى:

محمود درويش

احد عشر كوكباً، منشورات توبقال (الدار البيضاء، ١٩٩٢)، ص ١٠٥

«... لم يبق في صوتنا طائر واحد للرحيل إلى
سمرقند أو غيرها، فالزمان تكسر واللغة انكسرت
وهذا الهواء الذي قد حملناه يوماً على كتفينا
عناقيد من عنب موصلتي، يطل صليباً علينا
فمن يحمل الآن عبء القصيدة عنا؟»

ص ١٠١ /

«... لم يبق في الأرض متسع للقصيدة، يا صاحبي
فهل في القصيدة متسع، بعد، للأرض بعد العراق؟
وروما تحاصر أمطار عالمنا، والزنوج يدقون أقمارها
نحاساً على الجاز. روما تعيد الزمان إلى الكهف، روما
تهب على الأرض، فافتح لمنفك منفى -»

أو يبقى الناقد بعد ذلك كله يمتلك لغة لا منكسرة، لغة صلبة، متماسكة، متناسقة، واضحة

إدلالة كليتها ودقيقتها في آر واحد، لا تأتيها الهشاشة من أمام أو خلف أو من تحت أو فوق أو مما على الجانبين أو ما بين الفرجين^٩ أو يبقى النقد وحده يدعي لنفسه تكمل المعنى ومقدرته على أن يصوغ عالماً متكامل الدلالات مجلواً جلاء ناصعاً، والشاعر ينطق لغة كهذه اللغة في حوارية محمود درويش المتراكبة أعني المترابكة التالية

/ ص ٨٨

«ماذا تقول؟

لا شيء يا ريتا، ألقّد فارساً في أغنيه

عن بعنة الحب المحاصر بالمرايا. .

عني؟

وعن حلمين فوق وسادة يتقاطعان ويهربان، فواحد

يستل سكيناً، وآخر يودع الناي ابوصايا

لا أدرك المعنى، تقول

ولا أنا، لغتي شظايا

كغيب امرأة عن المعنى، وتتحر الخيول

في آخر الميدان...»

بلى،

← اللغو

لَوْقَدْ انْكَرَسَتْ اللغةُ وانْسَكَرَتْ، وصارت لغة المبدع شظايا لا تربط بينها الروابط التقليدية المنتجة للمعنى، لا لأن المبدع يمؤّه أو يضلّل أو يبتكر الغموض المغوي أو يلمّح تلميحاً أو يعرّض تعريضاً أو يستخدم رموزاً عصية على الكشف أو لغة مجازية لا يفهمها إلا ذوو الألباب، بل لأنه هو ذاته لم يعد يتمثل العالم واللغة برصفيهما وحدتين

مقبولتين تنتظم مكوناتهما علاقات مولدة لدلالة متناغمة قابلة للإدراك القابض الكلي
لقد تشظت الذات وتشظت اللغة كما تشظى العالم، ولم يعد الإفصاح إفصاحاً ولم يعد
لنطق مولداً لمعنى. هكذا تنهار إيصالية اللغة، فلا يعود المتلقي قادراً على إدراك المعنى
ولا يعود - وهذا أخطر دلالة - المتكلم يتوقع من المتلقي أن يدرك المعنى، لا لصعوبة
إدراكه، بل لأنه، ببساطة، لم يعد قائماً لا في ذات المتكلم ولا في اللغة المنطوقة. (ويقول
محمود درويش لكamal أبو ديب بعد يوم واحد من كتابة هذا الكلام لم يعد المعنى قائماً
في المضمون - الرسالة، بل في اللغة - التشكيل، إن القصيدة نفسها تصبح بحثاً عن معنى
في يوم الرب الخميس ثاني أيام بل ثالث أيام فالأمر أيضاً متعدد غير ثابت والخلافات
العربية دينية أيضاً لا سياسية فقط فهم لا يتفقون حتى على الرؤية عيد الفطر في ال
Park Lane Hotel في London، فيستغرب الأخير قول الأول وقد كان قاله لنفسه
فقط ولحبيته في سرير عشقهما الليلة السابقة ولم يبح بسرّه لأحد) وليس أبرع في
تجسيد ذلك من تركيب الحوار الذي أنتجه الشاعر فعلاً، فهو منقطع الروابط، تنتمي
عباراته إلى عوالم لا علائق بينها ولا تنتج منها مقولة منسجمة متواشجة، وهو يذكر
بصلة بنط الحوار اللامبالي الذي أنتج صامول بيكيت في أعماله المسرحية. هوذا
الحوار من جديد مكتوباً بصورة أبلغ حكاماً من انعدام الوجائش وعدم تشكيل المنطوق
المرسل

«ريتا. ماذا تقول؟»

محمود: لا شيء يا ريتا، أقرأ فارساً في أغنيته

عن لعنة الحب المحاصر بالمرايا..

ريتا: هل تقصد عني أنا؟

محمود: أقصد عنك وعن حلمين فوق وسادة يتقاطعان ويهربان، فواحد يستل سكيناً،

وآخر يودع الناي الوصايا

ريتا. ما هذا الكلام يا محمود؟ ما علاقة هذا الكلام بما أقوله لك؟ أنا بصراحة لا أدرك

معنى ما تقوله

محمود: لا بأس يا ريتا، لا بأس عليك ألا تدركي لكلامي معنى، فأنا نفسي لا أدرك معنى لما أقول، لأن ما أقوله بلا معنى، إن لغتي هذه الأيام متشظية تماماً ريتا متشظية؟ كيف؟

محمود: نعم متشظية مثل غياب امرأة عن المعنى وتنتحر الخيول في آخر الميدان ريتا محمود، إنك تزيد الطين بلة. ما العلاقة بين تشظي لغتك وغياب امرأة عن المعنى؟ ثم، بحق الآلهة، كيف تغيب امرأة عن المعنى؟ ما معنى ذلك نفسه؟ ثم ما هذا الانتقال المفاجيء إلى وتنتحر الخيول في آخر الميدان؟ من يتحدث عن الخيول والميادين يا محمود؟ هل جننت؟ أم أنك ببساطة تهذي؟ أم ترى رؤى وكوابيس لكثرة ما ازدحم رأسك باليهود وبفلسطين وبقتلى الانتفاضة؟

وتعود ريتا ولغة النص إلى عالم التناسق والعني فيستمر النص كما يلي

«ريتا تحتسي شاي الصباح

وتقشّر التفاحة الأولى بعشر زنايق،

وتقول لي:

لا تقرأ الآن الجريدة، فالطبول هي الطبول

والحرب ليست مهنتي. وأنا أنا، هل أنت أنت؟»

إياه

لكن من الجلي أنه هو لم يعد هو بل أصبح هو آخر تماماً.

وفجأة ينبير صوت الأول:

وأنا أيضاً صرت شيئاً آخر تماماً، شيئاً يكتب النص المتشطي، منذ كتبت «نصّ على نصّ / نصّ على عالم» في ١٩٨٥ ثم من جديد «نصّ على نصّ / نصّ على عالم - الأزمنة الأولى الأزمنة الأخيرة» في ١٩٨٨ ثم «إيقاع الأعماق» الذي تجدون صورة منه على إحائط (لقد غيرت رأيي فيما بعد وقررت وضعه في الملحقات (رقم ٥) حياء من تعليق صورتني المنشورة معه على حائط القاعة التي تتغندر فيها الصبايا الجميلات} ثم حديثاً «دوار الأسئلة / أسئلة الدوار. النص والحقيقة» الذي تجدون أيضاً صورة منه في مواقف شتاء ١٩٩٢ - غير أنني لست وحدي وذلك من الجميل الجميل فأخر ما أراه نص نقدي يدخل فضاء التقطيع والترقيع يكتبه حميده عبد اله حميده يتركب بطريقة مشابهة لتركيب بعض النصوص التي نسبتها اليّ -- وقد لا تكون. نموذج هو التالي خطاطة - نص - خطاطة - تعليق، مذكراً أيضاً بخطط الغيطاني. ثم وجدت نصاً آخر فور عودتي من البحرين ثم نصاً فنصاً كان آخرها ما لفت نظري إليه يوسف زيدان في أيلول (سبتمبر ١٩٩٣) مما ديجّه هو في دراسة للرواية لا للشعر وها أنذا أدخله متأخراً والحب على الجرار وانظروا توثيق ذلك في الملحقات م/٧

٣ ١٩٨٤

لا اعرف بالضبط

أنا فعلاً

لا أنكر

التاريخ

فالذاكرة

تدوي والتاريخ لم

يعد مهماً. «الآن»

أهم

كثير

وحين فعلت ذلك لم يكن لدي نموذج سابق، غير أنني الآن وأنا أعيد قراءة الطيب صالح لكتابة مقالة عنه (٢٦ آذار - مارس، ١٩٩٣) أدرك أن النص على النص سمة من سمات موسم الهجرة إلى اشمال حيث تتقاطع حكايتان وتتبادلان المحورية والمركزية في حيوية وحركة دائمتين وتقطع إحداهما الأخرى بعنفها الوحشي فيما تقطع الأخرى إحداهما بسلطة المؤلف

كيف يبقى النص النقدي قادراً على تسمية الشيء اسماً واحداً دامغاً ونسبة معنى محدد واحد له في زمن تعدد اللغات واللهجات والأصوات والمعاني؟ أوليس ذا تناقض كتابة باختين وتقويضها لنفسها إذ تسمي

الأشياء التي هي في جوهرها تعدد وتضارب واختلاف بواسطة واحدة؟ وراجع التعليق الذي قدمه سابقاً على الوسم والاسم والواسمة والدامغة

xx وكما أن الفضاء الإبداعي لنصي النقدي يتشابه على مستوى اللامعنى واللاوحدة مع نصوص شعرية عربية مثل نصوص محمود درويش، كذلك يتشابه هذا النص مع نصوص أخرى على مستوى جوهري تماماً هو مستوى التناقض. لقد حدد العلم هويته بمبدأ اللاتناقض، كما قد تعرفون وكما قد لا تعرفون (فالعلم شيء صعب ولا يتوقع المرء من أهل الأدب أن يكونوا متفهمين في المعرفة العلمية إلى درجة أن يعرفوا الأسس الجذرية للعلوم) وساد مبدأ التناغم والتناسق والترابط في الإبداع الفني كما ساد في غيره. أما في النقد فقد هدد نمو الدراسات الجامعية والمجمعية بتحويل مبدأ عدم التناقض إلى مرتكز أول للنقد تضاهي مكانته فيه مكانته في العلوم الطبيعية. غير أن الإبداع الفني والوجود الإنساني بشذوذهما الطبيعي يرفضان الانصياع لمبدأ عدم التناقض. ولقد وجدت دراساتى النقدية في زمن ما تميل إلى التأكيد على أهمية التضاد أكثر من التشابه، ثم اكتشفت أنني في كثير مما اكتبه متناقض مع نفسي (لكن ما / من هي نفسي هذه التي أتناقض معها؟ ترون كيف تزلقنا اللغة إلى اختراع ذوات أخرى مختلفة عنا هي نحن نستطيع عن طريقها أن نقول إننا نتناقض مع شيء آخر بدلاً من أن أقول مثلاً «اكتشفت أنني متناقض معي» أو «اكتشفت أنني أناقضني» وأنا أحب هذا الفعل الجديد الجميل «أناقضني» وأناقضني وصرت بعدها أناقضني دون أي إحساس بالحرج بعد أن كنت أخاف خوفاً شالاً أن يقول أحد عني (إنني أناقضني). ثم جاء اكتشاف آخر بديع هو أنني لست الوحيد الذي يناقضه ففي المرحلة نفسها التي اكتشفت بسعادة أنني أناقضني دون خوف وأقررت صراحة بذلك كان أدونيس يكتب نصاً صغيراً مشبوحاً بالدلالة هوذا أت الآن أقر فيه بأنه يناقضه ويكتنه أفعال التناقض التي تمارسها ذوات أخرى في الوجود تناقضها. هوذا النص

x اقتباس موجود أيضاً في الملحق م / ٨

وقد غدوت أكثر فأكثر اطمئناناً إلى كوني أناقضني حين رأيت باحثاً
للماعة ألعياً مثل جان بودريار يوصف بالتناقض الجوهرى وبأنه إذا قيل
له إنك تتناقض فإنه لن يكون عير سعيد بهذه التهمة، لكنني أؤكد لكم
أن اطمئنانى إلى تناقضى لم يأتِ لا نتيجة لمعرفةى بقبول أدونيس
المؤكد لتناقضه ولا لقبول بودريار المفترض لتناقضه بل حدث واكتمل
واستقر وقرت عيني به - تناقضى أقصد - قبل أن أعرف عن هذين
الرجلين الطيبين رضاهما المؤكد (في حالة الأول) والمزعوم (في حالة
الثانى) بتناقضهما وراجع الزعم المتعلق ببودريار في كتاب Steven
Connor, *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of*
the Contemporary,

Basil Blackwell, Oxford, 1989

.٢٨

يعود انهيار المعنى في الثقافة الغربية فيما يبدو إلى زمن مالارميه. فقد
حاول مالارميه تدمير العلاقات في اللغة من أجل تدمير المعنى وإبراز
الصوت والإيقاع وخلق عالم من الأصوات الجمية. وقد ناقشت هذا
التدمير للمعنى في دراستي للجرحاني في النصف الثاني من استيانات
حين لم نكن بعد قد سمعنا باسم كاتب اسمه جاك دريدا - وفي النقد
طرح آي. أي. ريتشاردز مقولة هامة هي أن الكلمة لا تعني شيئاً في
ذاتها - عير أن ريتشاردز كان يطرح هذه المقولة إعلاء لشأن السياق
بأنماطه المختلفة وتأكيداً لأهمية العلاقة بين الكلمة وسياقها في منحها
معنى محدداً في سياق معين قد يكون لها غيره في سياق آخر. بكلمات
أخرى، كان ريتشاردز يجهد لبلورة مفهوم تعددية المعنى وما سأسميه
الآن «نثقية اللغة». وكان عمل إمبسن استمراراً لهذا الموقف الفكري

×× سيقول لك
جابر محتجا
أنت تستمر في
نسبة كل شيء

للجرجاني.
هذه
تمركزية عربية
بلهاء.
- لكن جابر
مخطيء فيما
يقول.
- مهلاً، الرجل
لم يقل شيئاً
بعد
إنك سوهم
فتصدق.

لمتزن والثري في الوقت نفسه - وفي مناقشتي لأفكار
ريتشاردز مقارناً إياها بعمل الجرجاني الذي كان قد
سبقه إلى معظم هذه الأفكار بقرون أوضحت فرقاً
شاسعاً بين الرجلين هو أن الجرجاني يؤمن بـثبوتية
المعنى وسياقيته لكنه لا يتطرق لينكر أن الكلمة تعني
شيئاً أصلاً، فالجرجاني ما يزال يصدر عن وجود معنى
اصطلاحي أصلي للكلمة. وقد تبينت موقف الجرجاني
ورفضت موقف ريتشاردز لأسباب كثيرة بين أهمها أن
القول بأن الكلمة لا تعني شيئاً في الوضع يلغي إمكانية
الاستعارة تماماً بل ينفي إمكانية وجود التفكير
بالاستعارة أصلاً - ولما كان التراث الفكري الإنساني كله
يقر وجود الاستعارة - باستثناء فكر هامشي ينفي
المجاز لأسباب عقائدية - فإن كل ما يلعي إمكانية
الاستعارة يبدو لي غير مجد.

ومن الطريف أن بين من يقر وجود الاستعارة والفكر
الاستعاري ويسند لهذا الوجود دوراً أساسياً في تكوين
فكره النقدي مفكر اشتهر خطأ (إذا كان ثمة من معنى
للخطأ في مثل هذه الأمور) بنفي المعنى تماماً هو جاك
دريدا - لكن ما لا يسأله الدرس النقدي لدريدا هو التالي
على أي مستوى يضع دريدا مقولته عن المعنى؟ على
مستوى الكلمة أم الجملة أم النص المكتمل؟

ظاهرياً، يبني دريدا عمله النظري على زئبورية معنى
العلامة اللغوية، لكنه تطبيقياً يبني تحليله التقويضي -
وهي ترجمتي للـ deconstruction - على العبارة
والنص - لكن ليس هناك ما يشعر بأنه يدرك ذلك -
وشتان ما بين الأمرين، ذلك أن أي نظرية تقوم على نفي
المعنى عن العلامة اللغوية نفسها تنفي نفسها وتقوض

« التي أخذها
عدد منهم حتى
دون بطاقة
شكر.

مرتكزها التصوري بطريقة مضحكة. فإما أن تكون اللغة التي تستخدمها النظرية لتقرير نفسها تعني أو لا تعني، فإذا كانت لا تعني فإن النظرية لا تقول لنا شيئاً وبالتالي فلا وجود لها، وإن كانت تعني فإنها تنقل لنا مقولاً نتلقاه وبذلك تنقض نفسها تماماً لأن مقولتها هي أن اللغة لا تعني ولا تقول أو تقول شيئاً وتعني آخر. أما إذا كانت النظرية تنفي المعنى عن النص فإننا عملياً نعود إلى مفهوم زئبقية المعنى وتنفي زئبريته - وفي الحالة الثانية يكون بين أكثر أنماج الدراسة محسوسية وقدرة على الكشف النهج الذي استخدمته في «لغة الغياب في قصيدة الحداثة» و«الخلق الثقافي في عالم متشظ» و«إشكالية الدلالة في قصيدة الحداثة».

xxx العرب
لا يحبون
إرسال
البطاقات!!

xx زئبرية؟ ما
معنى ذلك؟
أنت خست
جداً! تستخدم
الكلمات

بطريقة زئبرية
وتتركها تفصح
عن خباياها.
زئبقية/
زئبرية. يا
خبتك
!!!!

وعلى هذا المستوى تقدم الإبداعية العربية مادة غنية لتأسيس جماليات غنية، غير أنني لا أرى أحداً يمارس هذا النمط من النشاط النقدي فيما أرى الكثيرين ممن يهرعون ~~كثيرين من الجبائية~~ (أؤكد لكم أنه شطب هذه الكلمة اساعة الثالثة صباحاً قبل تقديم بحثه خوفاً من الأسنة اللاذعة التي تتسقط هفواته وزلاته الكثيرات) إلى ترديد اسم دريدا ومصطلحاته ثم إلى وسم الكتابة العربية الآن بها دون أن يكون في عملهم ما يشعر أنهم يفهمون عمس دريدا فهماً عميقاً ولن أقول سليماً فليس في لفهم ما هو سليم أو خاطيء، وبعد دراسة إدوارد سعيد لهجرة النظريات أتردد في استعمال مثل هذه الثنائية وأميل إلى عميق وضحل.

٢٧.

في عمل ما زلت أسعى إلى إنجازه منذ ١٩٧٠ حين اكتشفت مخطوطة ديوان التدبيج طرحت تصوراً للحداثة، نشر في صيغة مبدئية في ندوة فصول حول الحداثة عام ١٩٨٤، يعاين الحداثة باعتبارها تجسيدا لعملية انزياح تدريجية ومستمرة من التركيز على المرسل إلى التركيز على نظام الترميز أو الوسيط التعبيري أو مادة الأداء. وتبعاً لهذا التصور يمكن إدراج التطورات التي نشأت في الكتابة العربية وفي الكثير من الإنتاج الثقافي في الغرب في إطار هذا الانزياح (الذي يصل

درجة قصوى في ديوان التدبيح) وتحول الكتابة نحو الوسيط نفسه لاكتناه طبيعة المادة التي يشكلها والآليات التي يؤدي بها دوره الفني، فتتسأ الرواية حول الرواية والقصيدة حول القصيدة والمسرحية حول المسرح إلى آخر ذلك. وفي صيغة أخرى لهذه الأطروحة يمكن القول إن الفن الحديث يتجه بانتظام نحو تحقيق درجة أعلى من المحاكاة لكنه يحقق ذلك لا على صعيد المضمون أو الرسالة بل على صعيد الشكل أو نظام الترميز. وينسجم تبعاً لما أقوله مسار حركة العمل الأدبي الحدائي مع الانزياحات الأخرى من الرسالة إلى نظام الترميز على أصعدة ثقافية وبحثية واقتصادية واجتماعية.

وباستخدام هذا التصور لرسم مسار النشاط النقدي يكون ممكناً القول إن النشاط النقدي نفسه يتشابه مع هذه الفضاءات كلها وينزاح عن مساره ككلام على كلام ليتحرك على مسار آخر يكون فيه أكثر غوراً على نظام الترميز أو الوسيط الذي يستخدمه لممارسة نفسه وهو خصائص النشاط النقدي ذاتها وآليات تشكل النص النقدي ولغته. ولقد بدأ نصي النقدي ينزاح في هذا الاتجاه منذ منتصف الثمانينات والمخ الآن نصوصاً عديدة أخذت في التحول بينها آخر نص ألقى نظرة سريعة عليه قبل حضوري صدر عام ١٩٩٢ ولم أقرأه بعد لاستطيع تقديم وصف له لكن تصميم فهرسه يشي بأنه من النمط الذي أصفه وهو

كتاب بريان ماكهيل *Constructing Postmodernism*

وبمقتضى هذا التصور يكون ما يحدث في الكتابة العربية حتى الآن إغفالاً في حركة الحدائث وغوراً نحو أعماق التحولات التي تتم داخل هيكل الحدائث لا انعطافاً أو خروجاً أو انكساراً عنها أو انقلاباً لمدارها. أما البوستمودرن الغربي فإن له وضعاً آخر ليس غرضي الآن أن أناقشه، واكتفي بالقول إن بعض ملامحه المكونة تتقاطع مع مسار الإيغال الحدائي العربي لكن التكوين العام لكل من هذين الفضاءين لا يسمح بادعاء توحد هويتهما أو اشتراكهما اشتراكاً كافياً لكي يطلق المصطلح الذي يخص أحدهما على الآخر.

xx هذا الرجل
يدرس في
جامعة
إسرائيلية
أشطب اسمه
فوراً.
ثم لماذا تتسبب
له فضلاً
والفضل بحق
لك؟ أم أنك
ستسهم في
التطبيع بعد هذا
العمر الفظيع
من الرفض
العنيد؟ ما
دهاك؟

٤ أ. بديل آخر للفقرة البديلة من قبل

أميز بين نمطين للكتابة الإبداعية

أولاً ما أسميه الكتابة التقمصية / كتابة الحلول

ثانياً: ما أسميه الكتابة الانفصامية / كتابة الانفصام

وراجعوا
تعلقني على
«أميز» في
مكان آخر.
لاداعي للتكرار.

في كتابة الحلول، تتقمص الأنا الناطقة ذاتاً أخرى تقمصاً كاملاً تحتجب عن طريقه عن النص المنتج وعن سمع المتلقي وبصره. ولا يقتضي هذا التقمص توحداً في الهوية بين الأنا الناطقة، أي المؤلف، وبين الذات المتقمصة؛ لكن هذا التوحيد في الهوية قد يكون قائماً فعلاً. وقد يكون الضمير الذي يستخدم لبلورة الذات المتقمصة الأنا أو الهو أو الأنت (أو المعادل المؤنث لهذه الضمائر). وحتى حين ينبثق في كتابة الحلول صوت الذات المتقمصة متوجهاً بالخطاب إلى المتلقي فرداً أو جماعة، فإن العلاقة المتشكلة لا تكون علاقة بين مؤلف والمتلقي بل بين الذات المتقمصة والمتلقي. في موسم الهجرة إلى الشمال، مثلاً، يفتتح النص بالطريقة التالية:

«عدت إلى أهلي ياسادتي بعد غيبة طويلة، سبعة أعوام على وجه التحديد، كنت خلالها أتعلم في أوربا. تعلمت الكثير، وغاب عني الكثير، لكن تلك قصة أخرى».

وليس في توجه الراوي إلى «سادتي» ما يشعر بأن الذات الناطقة للنص، أي ذات المؤلف، هي المدرجة في ضمير المتكلم فالذات الناطقة للنص تنطق بجميع الذوات المروية سواء منها من توجه إلى المتلقي بضمير الأنا ومن لم يتوجه، بما في ذلك ذات مصطفى سعيد الذي يروي للراوي لا للمؤلف ضمن منطق الرواية. وحين يتوجه الراوي خلال النص إلى المتلقي، كما يحدث في الجملة التالية: «لو نظرت إلى النهر وقتها لرأيت شيئاً عجيباً»، فإن المتوجه بالخطاب ليس المؤلف بل الذات المتقمصة

وفي النص الشعري يصبح هذا التمييز حاسم الأهمية أحياناً، لأن الذات

الناطق في الشعر يغلب إلا تتقمص ذاتاً ناطقة وتحل فيها بل تتوجه بالخطاب مباشرة بوصفها أنا أولى. لكن كثيراً ما يحدث أن تتقمص الذات الناطقة أنا ثانية وتنطق عبرها. من العبث، مثلاً، أن نقرا مهيار أدونيس باعتباره منطوقاً لذات أولى هي ذات علي أحمد سعيد المعروف باسم أدونيس.

أما في كتابة الانفصام، فإن عملية التقمص التي تمارسها الذات الناطقة للنص لا تكون مكتملة ولا تؤدي إلى احتجاب الذات الناطقة احتجاجاً كلياً، بل تسمح لهذه الذات بالانبثاق بين أن وأن عبر نسيج النص ونطق مقولها الخاص المنفصم عن المقول الأساسي للنص والذي قد يكون نشازاً في مقول النص أو تقويضاً له أو مشاكسة ضده أو شغباً عليه، كما قد يكون تأكيداً ومنحاً للمصادقية والمشروعية له. وكثيراً ما يكون الانفصام مفتاحاً لتأملات خارجة شكلياً على الأقل عن المستوى الأساسي لتشكيل النص ولانقلاب في المنظور يؤدي إلى وضع المؤلف في نقطة خارج النص يقوم منها بمعاينة آلية تشكل النص وطرح أسئلة تتعلق بهذه الآلية ويجدواها وفاعليتها ومصادقيتها ودلالاتها أو تتعلق بطبيعة الإبداع نفسه وفنون التعبير المختلفة ومنها الفن الذي يشكل النص المنطوق نفسه نموذجاً له وقد ينبثق في هذا السياق صوت المؤلف وهويته الحقيقيان وقد لا ينبثقان بل يظل الصوت المتأمل هو هو الذات الناطقة للنص أصلاً

وأود أن أصف الآلية الفاعلة في مثل هذه الحالة بتناسل الراوي أو الذاكرة المتصارعة أو الانفصام في الذات الناطقة إلى ذاتين: واحدة تتقمص الذات الثانية وأخرى تنفصم عنها أو تتجنب التقمص والحلول وتحتفظ باستقلاليته وبحقه في الانبثاق ضمن النص متى شاءت لا متى شاء الراوي أو الذات المتقمصة. وفي مثل هذه الحالة يتشكل النص المنتج من منطوق الذاتين المنفصمتين لا من منطوق ذات واحدة.

لقد وصفت هذه الآلية في دراسات نقدية حديثة العهد وصفاً يفتقر إلى الدقة والمشروعية، فقد اعتبرها بعض الباحثين تحققاً للنموذج الذي تشكله العلاقة بين اللغة الطبيعية واللغة النقدية الورائية أو البعدية أو الواصفة، أي بين اللغة والميتا- لغة -lan- guage/ meta-language. وقد سبق لي أن عبرت عن رفضي لهذه المقايسة واعتباري لها خلطاً منطقياً لأطراف عملية القياس. ففي كل لغة واصفة نعرفها تكون الذات الناطقة للغة الواصفة ذاتاً أخرى غير الذات الناطقة للنص اللغوي الذي تتناوله اللغة الواصفة بالدرس. ومن الخلل بمكان كبير أن توصف العلاقة بين الكتابة المعلقة في نص سردي

والكتابة التي تشكل حلقة طبيعية في مجرى تنامي السرد بأنها العلاقة بين اللغة الواصفة والنص الشعري، مثلاً، الذي تصفه. إن النص في مجموعه كله في الحالة الأولى نص واحد وبنية واحدة هي منطوق لذات واحدة؛ أما في الحالة الثانية فإن ما هو قائم أمامنا هو نيتان اثنتان لنصين مختلفين تنطقهما ذاتان مختلفتان في زمنين ومكانين مختلفين تماماً من هنا أرفض قبول المصطلح meta-fictional/ meta-narrative والعريضة السيئة التي بدأت تستخدم لنقله إلى العربية (ميتاروائي) وأدعو بحزم إلى رؤية فساد وتضليله وخطورة اللخبطات التي ستنشأ من الاستمرار في استخدامه. وانظروا من أجل هذه الإشكالية كلها بحثي «النص والحقيقة: دوار الأسطة / أسئلة الدوار» في مواقف ٦٩، بيروت ١٩٩٢ و

Ihab Hassan, *Paracriticisms*, University of Illinois Press, Chicago, 1975

Marguerite Alexander, *Flights from Realism*, Edward Arnold, London, 1990

Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Methuen, London, 1984

xxx فقرة لا تجد لها ملاذاً

لا أعرف تاريخاً دقيقاً للنص الحلولي، غير أن النص الانفصامي عريق عراقه جلجامش والشعر العربي. ففي الشعر كان الشاعر يوضع نفسه أحياناً في نقطة خارج النص ويتأمل عمله. ومن هذه التأملات ما يعود إلى المهلهل ومنها ما يعود إلى معاصرين له، لكن منها أيضاً هذه الأبيات البديعة لأبي نواس:

«غير أنني قائل ما أتاني

من ظنوني، مكذب للعيان

أخذ نفسي بتأليف شيء

واحد في اللفظ، شتى المعاني

قائم في الوهم حتى إذا ما

رمت رمته معفى المكان

فكأنني تابع حسّ وهم

من أمامي ليس بالمستبان».

ومنها أيضاً وقوف ابحتري وأبي تمام فجأة يتأملان نصوصهما. هوذا الثاني -

«سوف أكسوك ما يعفّي عليها

من ثناء كالبرد، برد الصنّاع

حسن هاتيك في العيون، وهذا

حسنه في القلوب والأسماع».

وقد يكون منها قوله

«عليّ أخذ القوافي من معادنها

وما عليّ بالآ تفهم البقر»

لكن منها قول الحصين بن الحمام المرّي -

«وقافية غير إنسيّة

قرضت من الشعر أمثالها

شروء تلمع بالخافقين

إذا أنشدت قيل: من قالها؟»

ومنها الكثير في نقائض جرير والفرزدق لكن منها أيضاً الكثير مما تأمله أبو العلاء في العالم الآخر وما تأمله وهو يحبك لزوميات ما لا يلزمه. وبينها تأملات جميلة في ألف ليلة وليلة غير أن النقد العربي لم يخرج من ذلك كله بشيء ذي قيمة جمالية ولم يسع إلى إدراج هذه المكونات في شعريات جديدة. ثم هبط علينا الميثاروائي فبدأنا نردد دون تسأل كلاماً لا نعرف تاريخاً له سوى ما يغذيها به الذين ننقله عنهم.

xxx ومثلها هذه أيضاً

ولقد قدم الطيب صالح هذا النموذج الفذ للكتابة التي لا تؤسس معنى راسخاً ولا تتبنى موقفاً أخلاقياً أو أيديولوجياً سائداً في تعامله مع عالم قريته ومع الغرب عبر شخصية مصطفى سعيد كما تدرج الخارق والمتخيل والروحاني والصوفي في نسيج الواقع والعكس بالعكس في شخصية الزين والحنين وبندر شاه ومحيميد، وكان بذلك كله أحد رواد اتجاه جديد في الكتابة العالمية صرنا نعرف بعض ملامحه تحت لاصقة محددة هي ال بوستمودرنيزم، غير أن ناقداً عربياً واحداً لم يبد قدرة على التنظير واستخلاص جماليات جديدة من إنجازات الطيب صالح الإبداعية.

١٧ - مكرر أيضاً

لقد شهد الشعر تطوراً بديعاً وتحولات جذرية في البنية الإيقاعية من الإيقاع الهادر الذي حمله شعر خليل حاوي وبدر شاكر السياب وغيره في الخمسينات والستينات، إلى إيقاع اللغة اليومية الذي ميز شعر عبد الصبور وحجازي في الفترة نفسها، إلى الإيقاع التأملية الرزين الذي ابتكره أدونيس، إلى الإيقاع الراكض المهرول لامثاً نافذ الصبر الذي استكوه محمد الماغوط ثم إلى الإيقاع الهابط الذي ساد في السبعينات والثمانينات جنباً إلى جنب مع الإيقاع التهويمي الدراويشي الذي ابتكره محمود درويش، ثم إلى الإيقاع المرهق المتقطع الذي يطبع المرحلة الراهنة كلها؛ ولم نستطع أن نبلور نظرية نقدية لما يمكن أن نسميه إيقاع الثقافة أو نبتكر تصوراً لإيقاع النشاط الإبداعي في الفنون كلها يعبر عن إدراكنا لحقيقة جوهرية هي أن التغير الإيقاعي يشمل القصة والرواية والمسرح والرسم والموسيقى والنحت والرقص والغناء وأشكال التعبير الثقافي الأخرى أيضاً. وم يزال معظم حديثنا يدور حول أمور خارجية مثل مشروعية شعر التفعيلة أو بندقة قصيدة النثر وخيانة التراث العربي بكتابة شعر يتخلى عن المقافية والتناظر الشطري...

ورأينا أعظم تغير في تاريخ الصورة الشعرية يحدث خلال ربع القرن الأخير ويصل ذروة مثيرة في قصيدة النثر التي تكتب الآن، وما يزال أفضل ما نقوله هذه صورة سريالية وتلك رمزية... إلخ؛ ولم نستطع أن نطور جماليات نابغة من تكوين الصورة الشعرية العربية.

~~ولقد بزغ في الشعر عبر العقد الأخير نمط من الكتابة ينقض مفهوم الشعر الذي يربط بين الشعر والشعر، ويعيد ربط الشعر بالمربوط العربي القديم له وهو الفطنة والحساسية والذكاء ويؤسس لشعريات جديدة تشتق من الذهنية والبراعة الفكرية وتلجم الذات الفياضة لتبرز ذاتاً معارضة معارضة أقرب إلى الحياد المتحيز - من نمط الحياد العربي السياسي قبل سقوط الاتحاد السوفييتي وبزوغ الهيمنة الامبراطورية الاميركية على العالم - وحلت العين محل الانا في شعر زمن بأكمله؛ ومع ذلك لم يسم النقد العربي إلى استقصاء هذه المكونات الجديدة للشعرية وبلورة جماليات جديدة نابغة منها.~~

** ما كرر ينبغي أن تشطب هذه الفقرة فهي على قدر من الأهمية لا بأس به . لماذا لا تعيد طباعتها غير مشطوبة ثم تنقلها إلى مكان ملائم ؟ سأفعل سأفعل لكنني على عجلة من الأمر الآن إنها تنتظر - عدنا إلى التنسيق وقمعياته "

لم أعد أتذكر توالي الأرقام؛ أي رقم تريدونه يصلح

هذه كما قلت ليست دعوة للانغلاق بل للتفكير النقدي الإبداعي هل هي دعوة، يقول صوت آخر، تعبر عن مركزية عربانية نقضاً للمركزية الغربانية؟ والجواب هو أيضاً بالنفي، إنها ببساطة دعوة إلى التأمل العميق لطبيعة النقد ودوره وعلاقته بغيره من أنماط الإبداع، ولفهم الطبيعة المتشابكة للإبداع نقداً وشعراً وسرداً فهماً مغايراً، ولترسيخ الفكر النقدي في تربته الإبداعية الخاصة في اللحظة نفسها التي ينطلق فيها إلى فضاءات شاسعة تتجاوز فضاءه الإبداعي الخاص وتتشابك ثم تتلاحم بالفضاء الإبداعي الإنساني العام. إن نقداً بلا جذور إبداعية محلية لا يمكن أن يكون نقداً ذا أغصان وفيء إبداعي عالميين. وكأنني أسمع الصوت الناعب من جديد «أنت تعود إلى عقائديك المغلقة من جديد فيما تدعو إلى تدمير الأسس العقائدية للنقد» والجواب «إن ذلك لمن التقويض في الجوهر لكنه مما لا مفر منه ولا ملاذ، فكما في السماء كذلك على الأرض، ونحن جميعاً نسبح في حمأة طين واحد حتى حين نزع أننا نسبح في فضاء لا نهائي مفتوح، وإننا جميعاً كما قلت لمتساوون غير أن بعضنا متساوون أكثر من غيرهم».

xxx إن الغرب دونما شك يمارس تمرّكه الغربي بإطلاق في تصوّره للعالم، غير أن هناك نمطاً من التمرّك الغربي تمارسه ثقافات تقطن فضاء العالم خارج الغرب وبينها الثقافة العربية - مما يسمح بالحديث عن التمرّك الغربي العربي في مقابل التمرّك الغربي الغربي وبين أكثر تجليات هذا التمرّك خطورة تشكيل المصادر المعرفية والإطار المرجعي للثقافة العربية في حيزات واسعة منها، وبين أمثله الفضاء الذي يتحرك فيه النشاط النقدي. والأدلة على ذلك كثيرة كثرة تغنييني عن التمثيل الجزئي عليها، وسأكتفي بالإشارة إلى ظاهرة مذهشة لأنني لا أعرف أن أحداً قد تحدث عنها بما تستحقه من تأكيد ولأن لها علاقة حميمة بالمستقبل الممكن إذا أوليناها أهمية كافية.

xx «فاجعة»
أفضل وأكثر
درامية
قابلياً

بين أبرز الأصوات النقدية في العالم اليوم صوتان يمثلان تعارضاً

حقيقياً وتيارين مختلفين وتدين لعمل صاحبيهما أجيال كاملة من المفكرين الغربيين بجوهر ما تطرحه من تصورات وتبلوره من مفاهيم في دراسة الثقافة والمجتمع والأدب في الغرب. وأنا أشير بكلامي إلى إدوارد سعيد وإيهاب حسن. وكلا الرجلين عربي. وكل منهما مصدر لكثير من المفاهيم التي نأخذها في الكتابة العربية عن كتاب الغرب غير أن الدال في الأمر هو أننا لم ننتبه إلى أهمية الرجلين ولن ننتبه لها إلا حين يصدرهما لنا الغرب نفسه مع صادراته الأخرى. وأعترف بخجل بأنني شخصياً لم أخصص ما يكفي من الوقت حتى الآن لدراسة إيهاب حسن - مصدر كثير من الأفكار حول البوستمودرنيزم وأول من بلور المفاهيم التي أخذ بها ليوتار حين كتب مقالته المشهورة التي أعطت لمرحلة كاملة اسمها - رغم أنني أدرك أهمية عمله، وإن أكن قد نذرت قدراً كبيراً من الوقت لعمل إدوارد سعيد. بل إن من الواضح أيضاً أن اهتمامنا بكل من الرجلين بالقياس إلى الآخر نابع أيضاً من الاهتمام والشهرة اللتين اكتسبهما كل منهما في الغرب نفسه بالقياس إلى الآخر. وهل من تعبير أكثر كمالاً عن تمرکزنا الغربي من هذه الحقائق المحزنة؟ أو لم يئن الأوان لتغيير ما بأنفسنا فيغيرنا الله؟

٢٣.

أيًا كانت الأطروحة التي نقبلها لفهم الشرط الثقافي والاجتماعي الغربي الراهن، والعلاقة بين مكوناته الثقافية والاقتصادية والاجتماعية، وطبيعة الظواهر التي أعطيت مجتمعة اسم ال postmodernism، فإن استعارة هذا المصطلح لوصف الراهن الثقافي العربي تمثل خلطاً للأوراق أو ضلالاً في اتجاهات التطبيق أو كسلاً فكرياً يحجب ضرورة بذل الجهد لاكتناه تكوين الراهن الثقافي العربي ووعي مكوناته واستخلاص نهج ومعطيات محددة لوصفه إن أطروحة فريدريك جيمسن، مثلاً، تشتق تصورها للبوستمودرن من تحليل أنماط الإنتاج اقتصادياً وثقافياً في مرحلة الرأسمالية المتأخرة late capitalism وليس من المعقول أن نصف الشرط الإنتاجي العربي اقتصادياً أو ثقافياً بأنه ينتمي إلى هذه المرحلة من مراحل تطور المجتمع الرأسمالي، حتى حين نجد ظواهر فردية معزولة في الراهن العربي تشبه ظواهر معينة تنتمي إلى الإنتاج الثقافي الغربي - مثل التشظي الذي كررت الإشارة إليه أو التركيز على الحاضر. وفي مقابل ذلك، لا يمكن إلا لعمل لا يصدر إلا عن وعي سطحي لهذه الأمور أن ينسب الراهن العربي إلى البوستمودرن

مستنداً إلى تحليل جان فرانسوا ليوتار أو جان بودريار للبوستمودرنيزم. يبني ليوتار تحليله، مثلاً، على ما يسميه انهيار السرديات المفسرة الكبرى التي تشمل العقائديات والدين والعلم في المجتمع الغربي ونشوء الذات المنشقة المنفصمة وبروز السرديات الهامشية أو سرديات الأقليات. فأين من هذا كله الراهن العربي، رغم انكشاف جوفائية العقائديات الحاكمة، ونحن نعيش زمن العقائديات الاسترجاعية الناهضة؟ وقيم بودريار تحليله على انهيار المعنى أو المدلول عليه والمدلول وتحول العلامة أو الدال إلى المكون الطاعني في المجتمع الرأسمالي وطغيان آلية التمثيل المصوري وإلغاء الواقع لا بخلق واقع مزيف بل بخلق واقع مغال في الواقعية محولاً إلى مصورة -sim- ulacrum وانحلال الأضداد في بعضها البعض بحيث تلغى أي مشروعية للسعي إلى تسلم السلطة أو الثورة. فأين نحن من ذلك كله، والصراع على السلطة فاجعة يومية من فواجع حياتنا كلها، والتناقضات الاجتماعية والسياسية والثقافية والصراع مع إسرائيل تنزح حقيقة ودم حياة مهراقاً كل لحظة ولحظة؟

xx ما أتقنا
تعود إلى
تناقض من
جديد. لقد قلت
ما يناقض هذا
من قبل
- وسأظل
أناقضني ما
هم؟

٢٦.

لنتأمل حدثاً فذاً في تاريخ الإبداع العربي والإبداع في العالم ونسأل أنفسنا بشيء من القسوة علينا عما فعله النشاط النقدي العربي بإزائه. في زمن ما من القرن الثاني عشر الميلادي (السابع الهجري) أنتج شاعر عربي فذ هو الجلياني الأندلسي الدمشقي أيضاً عملاً لم يكن له شبيهه في العالم، وما يزال دون شبيهه بقدر ما استطعت أن أثبت هو ديوان القديج. في هذا العمل الفذ خلق الجلياني نموذجاً رائداً لما أسميته في

xx بل هو
الثالث عشر

عنوان هذا البحث «تشابك الفضاءات الإبداعية»، مبتكراً بنية فريدة يتناغم فيها اللون مع الخط مع الشكل مع اللغة لينقل اللغة من كونها ظاهرة صوتية فقط إلى كونها ظاهرة بصرية ولينقل الشعر من كونه تمثيلاً ومحاكاة إلى كونه تشكيلاً صرفاً بالمعنى المعاصر للكلمة وليركز تركيزاً مطلقاً على العلامات أو الدوال بدلاً من المدلولات أو المدلولات عليها مقدماً أول نموذج كبير لما يعتبره بودريار الآن السمة المائزة للبوستموديرنتي. وسأعرض عليكم الآن نماذج من هذا العمل الفتان (وانظروا الملحق م / ٩). ولم يفعل النقد العربي لا قديماً ولا حديثاً شيئاً بهذا المخلوق الإبداعي الباهر لقد أسس الجلياني مفهوم التجريب الإبداعي ومفهوم الشعر البصري. وبعد ذلك بقرون أعجز عن إحصائها قام شاعر فرنسي بعمل لا يكاد يبلغ مثقال ذرة مما فعله الجلياني فكتب قصيدة موزعة على الصفحة بطريقة تعطي الكلمات بعداً بصرياً (انظروها في الملحق م / ١٠). وأصبحنا جميعاً نلهج باسم العبقرى الفرنسي وننسب له اختراع الشعر المحسوس -concrete poetry وأخذ بعض شعرائنا مبهورين بالعبقرية الأوروبية بطرف مما فعله أبوللنر واعتبروا ما فعلوه ابتكاراً يحسب لهم. وعام ١٩٧٢ نشر كمال أبو ديب نصاً شعرياً مغايراً تماماً لكل ما كان يكتب من شعر امتزجت فيه الكلمة بالصورة باللوح الفنية بالأغنية الشعبية بالصفحة البيضاء وكتابة الصمت وبأمور كثيرة أخرى، وكان النص ذا متن وهوامش لم ينسج على منوال غربي أو شرقي. ولم يفعل النقد العربي شيئاً بإزاء ذلك إلى أن أخذ بعض الشعراء يقتبسون بانبهار عن أعمال غربية برزت فيها بعض الملامح التي كانت قد ظهرت في عمل الجلياني وكمال أبو ديب. وذات مرة في زمن ما كتب عربي اسمه الوهراني نصاً مذهلاً يمتزج فيه الحلم بالسحر بالمعقول واللامعقول وينقل المقدس من سياقه القدسي إلى سياق مدنس ولم يلتفت النقد العربي إلى شيء من هذا كله. ثم بدأنا نقرأ عن فتنة الواقعية السحرية في أعمال ماركيز وغيره من كتّاب أمريكا اللاتينية لأن الغرب سمّاها واعتبرها منبعاً لجماليات جديدة وأخذ حتى مبدعونا يتسابقون للنسج على منوال مستعار وأنموذجه الأصلي ملقى في زاوية مهملة من بيت تاريخهم الإبداعي لا يأبه له أحد.

ويبتكر محمود درويش شعريات جديدة لقصيدة الموقف السياسي والعقائدي فلا يأبه النقد بذلك كله بل يمضي في ترجمة أو نسخ آخر أحاديث دريدا عن سديمية المعنى واستحالة أن تقول اللغة ما تزعم أنها تريد أن تقوله حتى دون أن يلحظ أن لغة دريدا لا

تملك أدنى درجات الهلامية وأنها تقول بقطعية نادرة كل ما تزعم أنها تقوله.

وسأقدم الآن محاولة مبدئية لتلافي هذا القصور الفاتك الذي يزعجني بتخطيط تناول ممكن لشعريات محمود درويش بلغتي الزئبقية الهلامية التي لا تعرف ما تريد أن تزعم أنها تقوله دع عنك أن تعرف إن كانت تقول ما تريد أن تقوله أو لا تقوله (ولاحظ واو العلف الزئبقية المتاهية في هذه الجملة المتاهية الزئبقية. وادريدا-----ه)

جنائزيات محمود درويش

١ -

مثل نشيد الأنشاد وتأمليات مهيار، واجتياحيات المتنبي، يبتكر محمود درويش لنفسه لهجة وإيقاعاً متميزين سأسمييهما الآن جنائزيات محمود درويش. إيقاع درويش إيقاع شرنقي إنه لا يترك طرف الخيط أبداً - لاحظ اتصال المقاطع وقافيته هي دائماً من نمط إقفالي أو إغلاقي عود إلى نقطة بدء لتكمل نسج دائرة أو تمسك بخيط بدا فالتأ درويش لا يترك خيطاً واحداً فالتأ.

×× في المساء
الأخير
عنواناً وسطرأ
أول وفي وسط
المقطع ونهاية
الصفحة

إيقاع درويش الجندزي يتألف من حركات بدء والتقاط تكراري للخيط الإيقاعي في نقاط محددة له - إذا سمعت إيقاعاً كالتالي وقرأت خمس كلمات ثلاثة منها تكرر لاثنتين تعرف أنك في حضور محمود درويش

نه يفتتح
لفضاء ويقطعه
رغم أنه
الأخير ""

«في المساء الأخير سأذهب نحو المدينة، نحو المدينة أذهب مستعجلاً في المساء الأخير»

هناك يلوط الرجال النساء وتأتي النساء يلطن الرجال فلا يستطيعن لأن النساء نساء.

في المساء سترحل نحو الطقولة حيث تركنا الزنابيع والخبز

إن الزنابيع تسأل عن خبز أمي»

٢ -

في وجه الانهيار والتفتت الفلسطينية يبقى إيقاع محمود درويش نسيجاً محكماً لا يتفتت ولا يتشظى غير أنه نسيج هش لأنه يتألف من تكرار شرنقي فإذا انفرط فيه خيط انحلت الشرنقة كلها - ولذلك لا ينفرط منه حتى خيط واحد لأن ناسجه بارع براعة فائقة في الإمساك بكل خيط في نسيجه.

٣ -

لأساة فلسطين وجهان الأول اغتصاب اليهود لفلسطين واستيطانهم الرزوقي فيها، والثاني اغتصاب فلسطين لمحمود درويش واستيطانها الرزوقي فيه. هكذا تقترن فلسطين بالاغتصاب بدءاً وانتهاءً

لكن إذا كنا لا نستطيع أن نحرر فلسطين من لاغتصاب الصهيوني لها فلا أقل من أن نسعى إلى تحرير محمود درويش من اغتصاب فلسطين له ونحرر فلسطين من اغتصابها لمحمود درويش - لقد آن لشاعر كبير أن يخرج من شرنقة (قضية كبيرة) فلسطين ويعيش العالم. وإن العالم لأكبر من فلسطين بألف ألف مرة على الأقل

٤ -

حين تحصي التضحيات التي قدمت لفلسطين ينبغي أن تحصي تضحية موهبة شعرية كبيرة اسمها محمود درويش -

■ -

هو الشاعر الوحيد الذي تطفئ في شعره صيغة نحن على أنا

xx لكن هل

دقت الامر أم

أنت تلقي

بالكلام على

مواعده؟

٦ -

متى يخرج محمود درويش من أسر فلسطين وتخرج فلسطين من أسر محمود درويش

٧ -

يبتكر محمود درويش طويلاً جمالية بارعة لعاطفية القضية التي جعلها محوراً لشعره ولوضوحها التام وتقريريتها وسياسيتها وأفقها العفائي الضيق. فقضية فلسطين في الجوهر - وكما هي مطروحة في أدبيات الموضوع - قضية محدودة الأفق ومرتهنة بمدى زمني محدد القضية هي تحرير أرض محتلة واستعادة شعب مشرد لأرضه وحقه في الاستقلال السياسي، وزمنها هو المدى الذي يستغرقه إنجاز ذلك (ولقد كنت تساءلت مرة: ما الذي يبقى من الشعر المتمحور حول فلسطين حين تتحرر فلسطين أو يحل سلام مع إسرائيل حتى دون أن تتحرر؟) هذه الحلول تنتج مما سأسميه الآن «شعريات الدائرة المغلقة» أو الفضاء المغلق المحدود. ثم إن قضية فلسطين - كما هي مطروحة حتى الآن - مستهلكة شعرياً على مستوى مضموني، ومجموع الأفكار والمواقف التي يمكن أن تطرح من خلالها، من الإصرار على التحرير الكامل والصراع المسلح إلى الإصرار على الاستسلام الكامل، استنفدت على مستوى القول السياسي وعلى مستوى القول الشعري - ولا يبقى أمام شاعر كبير مثل محمود درويش سوى خمسة احتمالات

١ - أن يكسر الدائرة ويخرج منها خروجاً كلياً، ويتخلى مختاراً عن كونه شاعر القضية الفلسطينية،

xx وقد يكون

ذلك عشرين

قرباً

فانتبه!

xxx< وإصلاح

المسرح

ههههه

***أولا يكفيه

ذلك؟

٢ - أن ينقل التجربة لفلسطينية إلى صعيد أعلى فيطرحها كتجربة إنسانية خالصة ويعريها من بعدها الوطني أو القومي الضيق،

٣ - أن ينقل التجربة الفلسطينية إلى صعيد أدنى فيبرزها كتجربة شخصية خالصة، ويحيلها إلى نقطة انصلاق لاكتناه الأعماق الخفية والتناقضات والتمزقات و لتوترات والهموم الشخصية التي تواجه الإنسان في موقع كهذا،

XX مفهومك
بالأعلى والأدنى
غريب تماماً

٤ - أن يكسر وحدانية المنظور في معاينة القضية الفلسطينية ووحدانية البعد فيها ويتناولها من منظور مركب معقد ليس هو منظور الفلسطيني الذي اغتصبت أرضه بل منظور آخر يكتشفه لنفسه ويرى فيه إمكانيات لشراء فني وغنى جمالي،

٥ - أن يسعى إلى كسر حدة الوضوح والمحدودية والتقريرية التي تحيط بالقضية، وتجاوز المستهلك المعاد منها، عن طريق ابتكار جماليات جديدة تماماً يعوّض ثرائها الجمالي عن هذه الهنات الخطيرة كلها

ويبدو لي أن محمود درويش في مهنته الشعرية الطويلة - وخصوصاً في المراحل الناضجة من تطور شعريته - قد جربَ بوعي كامل للأزمة التي تواجهه كل هذه الحلول باستثناء الأول منها. دون أن يستقر على حل نهائي. وأنه ما يزال يتابع البحث عن حلول أخرى. ففي شعره ما يسعى إلى بلورة البعد المركب المعقد للقضية الفلسطينية ويجهد لإخراج القضية من وحدة البعد ووحدانية المنظور، ولعل أفضل عمل أنتجه في هذا المستوى أن يكون قصيدته «حندي يحلم بالزنابق البيضاء» التي قلب فيها منظور معاينة القضية ليرأها لا من منظور الفلسطيني المشرّد بل من منظور اليهودي الحالم الذي يصاب بانقشاع الوهم بعد هجرته إلى فلسطين (وقد يكون الأمر غير ذلك تماماً والله سيد العارفين) وتحقيق الحلم الصهيوني أمامه. وفي «أحمد الزعتر» نموذج آخر للخروج إلى منظور مركب عن طريق تجسيد المأساة الفلسطينية لا باعتبارها مأساة شعب اغتصب اليهود أرضه وشرّدوه وقتلوه، بل مأساة نابعة من ذبح الأخ لعربي للفلسطيني وتشريده وتقتيله. وفي شعر درويش منذ

أواخر السبعينات يصبح هذا البعد العربي للمأساة سمة بارزة ويخلص الشعر من نمطية سابقة ويعطيه بعداً جماهيرياً وعقائدياً جديداً يكون به قادراً على الإمتياح من بئر الإجماع الفلسطيني الجديد على التمديد بالعرب واعتبارهم مسؤولين عن مأساتهم وضياع أرضهم وإخفاق محاولاتهم لاستعادتها، غير أن هذا البعد يبدأ بنسج نمطية جديدة لا تقل خطورة عن الأولى وينتج في النهاية وحدانية رؤية جديدة لكنها لا تختلف في شيء عن اوحداية السابقة التي كانت وجهة مقومتها اليهود وإسرائيل والصهيونية

غير أن الإسهام الفني الكبير الذي يمثل إضافة محمود درويش الحقيقية الذكية لتراث قصيدة الموقف السياسي في العالم ويضعه في مصاف شعراء كبار مثل لوركا وناظم حكمت وبابلو نيرودا ويجعله في الوقت ذاته بين أبرز الشعراء الذين قدموا إضافات جمالية جديدة لشعر الحداثة، هو ابتكاره لجماليات الدائرة المقفلة وشعريات الفضاء المغلق وقد فعل درويش ذلك بالسعي إلى كسر حدة الوضوح الفكري ووحداية البعد التصوري وهيجانية الانفجار الانفعالي وتدمير تناسق الموقف العقائدي (الأيديولوجي) عن طريق آلية فنية مدهشة هي لغة التهويم وإيقاع التهويم (والتهويم منقلب من منقلبات التمويه، وهما معاً من منقلبات التوهيم، وشعريات درويش بها هذه الأبعاد كلها التهويم يحل مشكلة فنية، والتمويه يحجب مشكلة موقف عقائدي مخالف ومعارض، والتهويم يحل مشكلة شخصية). لقد حول درويش الإيقاع إلى المكون الرئيسي في نصه الشعري ومنحه دور التعويض بسحره التهويمي عن محدودية الفكر وضيق الفضاء - وابتكر بذلك ما أسميه جماليات التهويم ووجد لها آليات رائعة بين أهمها التكرار التهويمي والتشريق اللغوي الذي ينسج شرنقة لغوية وصوتية تعيد إدخال كل ما يمكن أن ينفلت من خيوط النص إلى الشرنقة وإلى الذات ويلجأ درويش إلى لغة التكرار كلما بدا أن خيطاً تصورياً ما أخذ في التبلور إلى درجة يهدد معها بالوصول إلى الوضوح والتقريرية الكاملين. وبذلك يختلف

xx أليست

«يقنع» أحمل

هنا

xx لماذا
المسائلات؟
أشطب هذه
العبارة واحترم
مركزك العلمي.

التكرار عند درويش إختلافاً جوهرياً عنه في أعمال غيره من الشعراء
ويتحول إلى مكوّن بارز من مكونات شعريات التهويم مرتبط بنيوياً
ووجودياً ربط تناف وتعويض بمكونات أخرى للنص ويصبح بذلك
قيمة جمالية لا ~~تستل~~ لها في الشعر تلعب دوراً بالغ الأهمية، بعد أن كان
التكرار في النظرية النقدية عيباً من العيوب التي حاربها النقد وحاول أن
يقن لها بما يخفف من قبحها، كأن يجعل التكرار مقبولاً في القافية إذا
فصل بين المتكررين سبعة أبيات مثلاً.

تعبت . تؤجل بقية العرض إلى ما شاء ربك

أمور أخرى لا بد من قولها لكي
تزيد الأمور تشابهاً واشتباكاً

النقد والمعنى

كان النشاط النقدي العربي عبر تاريخه مسكوناً بهاجس المعنى والبحث عنه واصطياده محدداً تحديداً متناسقاً. وافترض النقد بدهة ودون طرح أسئلة حول الأمر أن المعنى قائم في النص وقائم في النفس. وقد طبق هذا المبدأ على جميع أنماط النصوص دون استثناء رغم درجات التعقيد والصعوبة المتباينة فيها، ولم يختلف في ذلك قوم عن قوم أو اتجاه عن اتجاه أو مذهب عن مذهب، فقد التقى على هذا الإجماع أهل الظاهر والباطن والمعتزلة والأشاعرة والجرجاني وقدامة وابن قتيبة والسهورودي حتى شارح كتاب **المواقف والمخاطبات** للنفري وشارح خميرية ابن الفارض صدرا عن هذا اليقين الراسخ بصلاية المعنى وحضوره في النص حضوراً لا ينتظر شيئاً سوى الاكتشاف تماماً كما فعل ابن الأنباري والزوزني في شرح المعقات.

وحيث بدأت الدراسة النقدية العربية تتخذ منحى بنيوياً، في أعمال عدد من النقاد بينهم كمال أبو ديب الذي استطاع الحديث عنه بمقدار من ~~الاطلاع والثقة لا بأس به~~ (لكن لماذا شطبت هذه الجملة الجيدة هل عاد الحياء يغزوني ولم يغز امرأ القيس ولا عمر) ظل هذا اليقين بحضور المعنى قائماً وظل النشاط النقدي مسكوناً بهاجس المعنى ولقد جسّد هذا فرقا جوهرياً بين بنيوية الفرنسيين مثل بارت وتودوروف وبنيوية كمال أبو ديب وأخفق الكثيرون في إدراك هذا الفرق الجوهرية وأهميته ودلالاته الثقافية والفردية.

و معظم
الدراسات
البنيوية
العربية.

وفي الجوهر من هذا التصور أن المعنى قابل للاكتشاف منجسداً في بنية كلية غير أن التطورات التي طرأت على الإبداع الشعري واجهت النشاط النقدي بمعضلة حقيقية، هي ظهور نمط من البنية متشظ وبرز ما

أسميته «لغة الغياب» و«إشكالية الدلالة» وبدأ كمار أبو ديب يتحدث عن البنية اللامنية أو بنية التشطبي ويسعى إلى ابتكار مصطلح نقدي حديد قادر على اقتناص الظاهرة الجديدة. وكان أول تمثّل لذلك ظهور البنية ثنائية المركز أو متعددة المركز ثم انهيار المركز وتلاشيّه تماماً وبروز لامركزية في النص أو تعدد المراكز فيه (راجع مقالتي في كلمات ومواقف ولاحظ تعدد أماكن النشر ومراته بعد أن كان المرء يصر على النشر في مكان واحد مرة واحدة). وتنبع الأزمة التي واجهها لنقد من أن موقعه المنظوري أصبح مخلخلاً وانزلاقياً أو رجراجاً، فإذا لم يكن ثمة بنية متماسكة جاهزة للاكتشاف، فكيف يمارس النقد عملية اكتشافه البنيوية للبنية - اللابنية؟ بكلمات أخرى، بدأ أن النص الأدبي الجديد لم يتخلخل في ذاته فقط بل خلق موقعاً مخلخلاً للنقد أيضاً وبشكل ما أصبحت مشروعية النشاط النقدي مهددة بالانقراض - لذلك لم يعد أمام النقد من خيار سوى أن يطور منطلقاته التصورية وآليات عمله لكي يستطيع أن يثبت أقدامه المتزاحة تثبيتاً نسبياً في موقع يمنحه مشروعية جديدة أو يحتفظ له بشيء من مشروعيته القديمة. أما الخيار الآخر فهو أن يتغير النقد كلياً ويعير دوره التصوري فينتقل من كونه نشاطاً مشتقاً من النص إلى كونه نشاطاً مركباً بالطريقة التي أصفها في مكان آخر لا أعرف موقعه تماماً من هذا النص فيتحوّل من كلام على كلام إلى كلام على أشياء أخرى كثيرة غير ذلك ويصبح كلاماً أول بقدر ما هو النص الشعري كلام أول. وأما الخيار الأخير فهو أن يتشبث النقد بموقعه الأيديولوجي ومنطلقاته التصورية ويمضي في الإلحاح على البحث عن البنية الكلية المتناغمة وعن الوحدة وجمالياتها في نصوص لم تعد أصلاً تسعى إلى تكوين وحدة أو تصدر عن رؤيا توحيدية. وفي هذه الحالة لا بد أن يقع النقد في حفرة الإخفاق في العثور على الوحدة في النصوص التي يتناولها، وأن يميل نتيجة لذلك إلى لعن هذه النصوص وتسفيهاها واتهامها بالفساد الفني (وهذا الخيار هو في تقديري الخيار المتحقق الآن في الثقافة العربية) وسيسعى النقد بذلك إلى الحول مصر العقائديّات السابقة ولعب دور المنظر المنظم الحكم الحاكم المحافظ على الراهن والمدافع عن النظام السائد التقليدي، جاهداً خلق صورة لعالم منظم موحد محتشد بالمعنى والتناغم ومتحرك حركة هادفة، ومختلقاً من نفسه وصيغته المنظمة المتناغمة أنموذجاً للعالم كما هو وكما ينبغي أن يكون، ونائياً نأياً فاضحاً عن عوالم الإبداع الفني، منصّباً نفسه عالماً مناقضاً لها، مثقفاً (بالمعنى العربي الأصل للتثقيف) لانرياحاتها وتآليلها ومقوماً لا عوجاجاتها - وبدلاً من السعي إلى تقويض التعارضات المتصورة بين عالمه وعالم

الفكر الفلسفي الذي يسعى إلى تحقيق درجة أعلى من التشابك بفضاءات الإبداع الأدبي، سيتحول النقد إلى جهاز معرفي بديل للأجهزة المعرفية الأخرى، من الفلسفة إلى العلم، وإلى أيديولوجيا كلياتية ويسلخ عن نفسه إهاب انتمائه إلى مدارات الإبداع وتشابك فضائه بفضائه. وسيغدو النقد من جديد قمعاً سلطوياً لا يقل شراً عن القمع الذي مارسه النقد في أزهي عصور الأيديولوجيا وأكثرها قدرة على استعداد المؤسسات العسكرية والمباحثية - إضافة إلى المؤسسات الثقافية - ضد الإبداع والمبدعين، ولن يمثل الأمر نزوعاً جديداً في الحياة العربية بل ستكون حليلة قد تمسكت ببساطة بعاداتها القديمة القويمه السقيمة، بعد أن انتلق فجر منفذ ممكن لبرهة ثم اختفى وإن ربك لا يعير ما يقوم .. صدق الله العظيم

وهنا أبلغ نقطة بالغة الأهمية تعيد من جديد طرح الأسئلة المتعلقة بعلاقة النشاط النقدي العربي بالإنتاج الأدبي العربي وبكونه نسخاً ونقلاً لإشكاليات غربية خالصة. إن اللحظة التي أبلورها هنا هي لحظة الإبداع العربي وإشكالية الجديدة إشكالية عربية، والتسرع إلى وصف ما يحدث بنقل مصطلح ومفهوم غربيين جاهزين سيؤدي كما أدّى في كثير من الحالات إلى لخبطة واضطراب مزريين. إن اللحظة الغربية مختلفة لأنها لحظة زعرة المعنى أو تلاشيهِ، وفي الجوهر من عمل دريدا وغيره ومن الكتابة الإبداعية والنقدية الغربية تكمن أزمة نفي المعنى وقدرة اللغة على أن تعني، ولذلك فإن النتاج الإبداعي الغربي يبدو وكأنه يلغي وجود النقد الدريدي (والنسبة سليمة فقد كان أحداً دريدا عرباً من آل أبي الدرداء، وكن اسم جده أيضاً دريدا وهو غير ابن دريد صاحب المقصورة المشهورة) ذلك أن إحدى لمقولات الجوهرية لدريدا هي أن ثمة تناقضاً بين ما يقوله النص وما ينوي أن يقوله أو ما يظن أنه يقوله، وأن النقد قادر على كشف هذا التناقض بتحديد كلا المعنيين، فإن صدور النص ما بعد الحدائي أصلاً عن يقين بلا يقينية المعنى وسعيه لإبراز ذلك يجعل كلا المعنيين وهماً غير قابل للدراسة والتحديد وبذلك تنهار أسباب وجود النقد. (وحين نعاين تفرعاً آخر لعمل دريدا يقوم على التأويل بغرض إثبات أن تأويلاً أول للنص يظهر خطأً تأويل ثانياً له ندرك أن المفهوم مقوَّض لنفسه إذ لا بد حين نتحدث عن عملية تأويل من افتراض وجود معنى ما نسعى إلى الوصول إليه أو إبرازه عن طريق تأويل ما ليس هو إياه في الظاهر، وذلك ما يتضمنه تصور دريدا لكنه يسعى إلى إثبات عكسه تماماً وهو كون المعنى مؤجلاً وغير قابل لأن يحدد undec dable.

مقابل ذلك، تبدو للحظة العربية لحظة تعدد وتشظ وتفتت منتجة لبنية لا مبنية > وأنا أتبنى هذا المفهوم مع أنني أدرك تماماً أن مفكراً كدريد ينكر إمكانية وجود بنية غير منظمة (unorganized structure) > ولمعنى متناثر، لكنها ليست لحظة نفى للمعنى حتى لأن وقد لا يأتي (كأن قد يأتي أيضاً) يوم تكون فيه فعلاً نفياً للمعنى، فتتأقفت كما قلت سابقاً أو لاحقاً لم أعد أنكر هي ثقافة لمعنى تحديداً وليس من الصدفة في شيء أن العرب أسموا أنفسهم أو أسماهم الله عرباً فهم يعربون أي يعبرون أو يعبرون أي يقولون قولاً ذامعياً وما لم يغير الله اسمهم إلى شيء آخر (لكن ما الذي يتغير أولاً الاسم أم المسمى؟) فما أظنهم سيصيرون ذات يوم أصحاب ثقافة اللامعنى ومن هنا فإن النشاط النقدي لا بد أن يبحث عن دور مغاير دون أن ينفي مشروعية وجوده فجأة أتوقف تشبعتني فكرة مبهم لا تنجلي إلا حين أذهب إلى الحمام كثير من الأفكار تصبح أكثر جلاء في ذهني في ذلك المكان الحميم هل لذلك علاقة باسترخاء الجسد واستسلام المرء كلية لحسية أعضائه أو لم يكتشف أرخميدس أعظم اكتشاف له وهو غاطس في جرن الحمام هي أن النص الذي أكتبه كتبته تجسيد نموذجي لما أسعى الآن بل سعيت وانتهى الأمر إلى قوله إن نصي متشظ متشتت لا يملك مركزاً بل يملك مركز متعددة ومع ذلك فإنه يسعى إلى أن يقول شيئاً ويفصح عن معني أيا كان التشتت والتشظي في تركيبه وأيا كانت بنيته لا متبنية أما نص لجاك دريدا فإنه لكنني لست هت لأناقش حاك دريدا بل لأناقش تشابك الفضاءات الإبداعية ويبدو أنني نسيت ما أنا هنا من أجله الحقيقة أنني هنا أيضاً شوقاً لقاسم وجابر وصلاح وإبراهيم والبحرين ورائحة الصحراء والملح ومن أجل أن أتوقف في طريق عودتي في صافيتا لأتلقى العزاء وأرى وجه أمي الكسير فلماذا أحصر المعاني ولأسباب المتعددة اللامترابطة في سبب واحد والفق عالم محدوداً من عوالم متباينة شاسعة ولقد تعددت الأسباب والموت واحد أما الآن فقد تعددت الأسباب وتعدد الموت وكيف أجمع الموت لأقول تعددت الأسباب وتعددت الأموات ولاحظوا أن العربية ليس فيها جمع للموت فإذا احتاجت إلى

*** رغم وجود
نصوص مفردة
لشاعر أو أكثر
(محمد عبيد
إبراهيم
وحصرة
جبابكم)

جمعه أنثته أولاً فقالت ميتة أو منية ثم جمعت على ميتات ومنايا
ومسكينة المرأة العربية فإن كل الأبواب مغلقة في وجهها وحتى اللغة
تتأمر عليها. ثم تبهرني فكرة أخرى وبعضكم قد يختار أن يحرك الهمزة
بالفتح حين أجلو فكرتي تثبت قطعاً أن ثقافتنا هي ثقافة المعنى أما الفكرة
فإنها تبلور إذا تذكرنا نظرية التقاليد الجنية التي تقول إن الكلمة العربية
تتشرك مع تقاليدها أو لعلها تقاليدها في المعنى ثم قلّبنا كلمة معنى على
وجوهها لينتج ما يلي.

xxالأدق أن
تقول
«بعض
الكلمات
العربية»

١ - معنى

٢ - ن معنى

٣ - امعن

٤ - ن معنى

وتكشف التقاليد أن المعنى ن معنى، فكيف يمكن ألا تكون هذه الثقافة دائماً
جادة في طلبه وهي تجد في طلب النعم بكل أشكالها ولقد سمو الإبل
الجميلة نعماً ورزق الله نعمة وجنان الخلد نعيماً والله منعماً وعبد عبيد
المنعم وكل ذلك من تقالييد المعنى

لكن المفاجأة تصبح قاسية علينا حين نخضع جذر «معنى» للتقريب، إذ
ينتج ما يلي

١ - عني

٢ - عين

٣ - نعي

٤ - نيع

٥ - ينع

٦ - يعن

وأنا لا أعرف من هذه التقليلات إلا التالية عين - ينع - نعي وثمة شيء مدهش في ذلك كله هو أن المعنى يتماهى مع اليناعة أي نضج الثمر ومع الرؤية أي الإدراك المحقق للشيء ومع النعي أي تحقق المعنى الأخير ومجيء الخبر اليقين الذي هو خاتمة ما يعني في حياة المرء كلها فهل المعنى تحديداً اكتمال وموت - وكل ذلك يظهر الأهمية الحاسمة للمعنى في ثقافتنا واستحالة الإيمان بأن الكلام قد يصل نقطة يفرع فيها من المعنى ويظل كلاماً والطريف في الأمر أن العربية تقوِّض نفسها بنفسها في هذا السياق لأن تصورهم الجوهري للغة كلها أي كظاهرة إنسانية لا يشتق مما له معنى بل مما هو لغو لا طائل وراءه، وينجلي هذا في تقليلات كلمة «لغة» واشتقاقها من «لغو» وارتباطها العجيب بـ«غول» و«ولغ» و«علو» و«لوع» و«وغل» والعجيب في هذه الكتلة الدلالية هو أنها تجسد تصوراً للغة متناقضاً يقوِّض بعضه بعضه، إذ أن التقليلات تنشطر في دلالتها إلى شطرين متعارضين ويبقى واحد شارداً مؤكداً أن الوحدة والتناغم مفهومان مختلفان لا أصل لهما في واقع أو لغة الشطر الأول يرتبط بالولوع والإيعال أي بالغوص إلى أعماق الأشياء، والثاني يرتبط بالغو والهراء وكل ذلك مدهش عجيب لكنني قادر على لتألف معه، غير أن ما هو صاعق بحق هو ارتباط اللغة بذلك الشارد المثير المتمثل في «غول» وأنا لا أنمالك نفسي من الاهتزاز لهذا الاكتشاف الذي يتصور اللغة غولاً أو غولاً وافتراساً ويربطها بالخرافي الذي لا وجود له لكنه مع ذلك يصعق أنفسنا بشبحه وكلكم يعرف حكاية أبي عبيدة الذي سئل عن قول الله جلَّ وعزَّ «طلعها كأنه رؤوس الشياطين» فقال ألم تسمع قول امرئ القيس

«أيقتلني والمشرقي مضجعي ومسنونة زرق كأنياب أغوال»

ثم ذهب فاعتكف في بيته إلى أن أنهى تأليف كتابه مجاز القرآن.

ثم إن ثمة اندياحاً دلالياً آخر ينبغي أن يدرج في إطار ما أقوم به من اندياحات الآن، هو آثار «لغو» المتشبهة بأذيال «لغي» أو لا يشف ذلك عن ربط اللغة بفعليتين نقبضتين هما لتبئيت والإلغاء، أو التأبيد والإفناء في آن واحد وبصورة طبيعية؟ أو لم يكن ذلك نفسه ما

تكشّف في الدراسة التي قدمتها لضدية المعنى في الشعر الجاهلي وفي معلقة لببّد بشكل خاص وهو الذي قال (لكن طه حسين قد يقول إنه ليس هو).

← (ولاحظوا الغول هنا أيضاً)

«عفت الديار محلها فمقامها. بمنى تأبّد غولها فرجامها
فمدفع الريان عري رسمها. خلقاً، كما ضمن الوحي سلامها
وجلا السيول عن الطلول كأنها. زبر تجدّ متونها أقلامها»

وإذا صحّ كلامي وما أظنه صحيحاً يكون العرب والعربية أسبق إلى تصور لطبيعة المتناقضة المتفاوضة لغة بزمان يقارب عمر الحضارة المعروفة حتى الآن وتصبح نسبتي لدريدا إلى أبي الدرداء العربي معقولة جداً. وتصبح مقارنة دريدا ذات الأهمية الحاسمة في عمله كله بين المعنيين المتضمنين في الكلمة اليونانية pharmakon وهما السمّ والترياق (أو ليس الترياق هي العربية هو السمّ واشفاء أيضاً؟) أحتاج إلى لسان العرب وليس لدي الآن نسخة منه لكن أبا نواس إلى جانبي يشمخراً هاتفاً. وداوني بالتي كانت هي الداء) متضمنة في الجوهر من تصور العربية لنفسها كلغة وتصورها للغة كظاهرة إنسانية عامة وسيكون من الشيق أن نتأمل الدلالات الناتجة من تقليب كلمات أخرى تدل على اللغة من مثل «السان» و«كلام» لكنني تعب الآن ولا أشعر بميل إلى متابعة مثل هذه الفضلكات المتحدقة الجوفاء لكن لاحظوا قبل أن أقنع عن ذلك هذه التقلّبات

أوليس
اللسان فُعي
اللدة ومدخلأ
شهباً للتناسل
- ولغير
التناسل أيضاً؟
إسأل حواء
حبك، أو أسأل
حوراء أو روث
إن شئت

١ - لسن -- نسل (ما العلاقة بين اللسان والتناسل)٥

٢ - كلم -- لكم -- ملك --- كمل (ما العلاقة بين الكلام والكم والجرح

والكمال والتملك. أليست اللغة جرحاً وسلطة وامتلاكاً كما تعرف الأنظمة العربية معرفة تحسد عليها)؟ أم أن اللغة كمال (لاحظوا استغلال الخبيث لاسمي) والكمال لغة. وقد قال لي عبدالله الغدامي معلقاً حين ألقى هذا البحث (فسقط متبعثراً لعلو المنبر الذي ألقىته من عيه) «كمال هل تعرف أنك تسلم بنفسك للكم والكلم والملك»؟ فأومأت أن نعم وضحكنا وضحك الحاضرون وهم غيركم أي الذين حضروا حين ألقىته البحث المرة الأولى، وقد أضفت الطرفة، إلى الأصل الأصيل لأنني كنت قد قلت إنني قد أنجز البحث وأنا أقدمه لهم، وإلا فأي معنى للحوار واحت الآخر؟

٣ - عرب -- ربع -- ربع -- ربع -- ربع (ما العلاقة بين عرب وربع وبين عرب عبر والعبرانيين ثم بين الاعراب والافصح وبين عرب وبعبر) وقاطعني المرة الأولى عز الدين إسماعيل بنخوة يعربية ونظرة مغزاوية قائلاً «وعرب وربع» فوافقت وكنت قد كتبتها كذلك أصلاً؟ أو لا ترون الآن أنني فعلاً أنجز البحث وأنا أقدمه لهم وما كان قولي رهراً فارغاً فلقد جاءت هذه المداخلات عند إلقائه وتعلمتها وأدرجتها في النسخة الحالية لإنجازه، وفي نسخة تالية (إلى ما لا نهاية) سأدرجكم أنتم وما تقولون وأنجزه بكم وهكذا دواليكم وأعتابكم !!!!!!!

وروي عنه أنه بعد أن طوى أوراقه لفأته ربح صرصر
وانتهبته غول صرر فتأفر وتغفر وسمع صوت السريحي
السعيد يهمس من قريب بعيد مغمساً ببراءة الصغار
وطلاوة العذارى: إن ذا لهو الجنون المقدس فتال وه وتاب
أل س ومضى خافتاً منكس لا يبوح بكلمة ولا ينبس وحوله وجهها
الأسين الم.....س

جماليات التجاور

إذ نتأمل الأطروحة التي قدمتها في هذا البحث، ندرك أن انقلاّباً جذرياً يطرأ على الشعر والثقافة والمجتمع والحياة. فانهيار جماليات الوحدة يعبر عن نفسه شعرياً في بزوغ جماليات التجاور، وانهيار حمايات الوحدة يتجسد أيضاً في انهيار مفهوم الوحدة وبزوغ الدعوات إلى التخلي عن الفكر الانصهاري والاعتراف بتعددية الأعراق واللغات والديانات والمذاهب والعقائد وإقرار حضورها في فضاء ما (ولقد تجنّب أن يقول «فضاء واحد» ذكاء منه، لأن ذلك كان سيمثل اعترافاً بوحدة الفضاء !!! الملعون !!!) بالقدر نفسه من المشروعية لكل منها في وجود تتجاور فيه ولا يسعى أي منها إلى صهر الآخر أو الآخرين فيه. ولقد

xx مد م
بحر

امتد هذا الاتجاه حتى بدأ يشمل الأعداء التاريخيين للأمة وبشكل محدد إسرائيل التي لم يعد أحد يدعو إلى صهرها مع غيرها في دولة واحدة ديمقراطية بل غدا ذروة ما يصبو إليه الناس أن تقبل هي بفكرة الوجود التجاوري للعناصر المتباينة المتعارضة في فضاء العالم. وفي مواجهة التنوع داخل الفضاء بدأت تنبأور مفاهيم قبول الآخر لمختلف عرقياً أو طائفيّاً أو مذهبياً وحقه في ممارسة وجود تجاوري بدلاً من الدعوة الملتهبة خلال العقود الماضية إلى صهره كلية في ذات متوهمة طاغية هي الذات العربية في مكان و السورية في مكان واللبندية في مكان والمصرية في مكان والسنية في مكان والشيعية في مكان. هناك ميل جديد إلى الاعتراف بحق الأكراد في تكوين دولتهم، وإقرار أوسع لحق البربر في اكتساب استقلالية حقيقية، وتقبل أكبر لحق الشيعة في مكان في وجود غير منصهر في السنة، ووجود السنّين في حياة متميزة كذلك انهار الفكر الماركسي الذي يدعو إلى صهر المجتمع في تكوين تطفى عليه الطبقة العاملة وتنتمي منه التناقضات والفروق وتسود الحالة الشيوعية، وانهارت الدعوة إلى الدولة القومية العربية التي تنصهر فيها الأصول العرقية الأخرى. ونشأت فكرة المجموعات التجاورية التي تتألف هي بدورها من كيانات تتربط تجاورياً ولا تطمح إلى الوحدة الانصهرية الكلية

وما يحدث عربياً يحدث عالمياً. فالتجاور هو المنطلق الجديد للتموضعات الراهنة في العالم. في الولايات المتحدة، التي كانت وما تزال في عرف الكثيرين النموذج الأسمى للبوقة الانصهرية، تنهار بالتدريج أسطورة البوقة ويحل محلها مبدأ التجاور وقبول الآخر باعتباره مستقلاً منفصلاً لكن متشابكاً أيضاً مع غيره من المستقلات المنفصلات المتشابكات. ولا يستبعد نظرياً أن يتنامى هذا الاتجاه في الولايات المتحدة إلى أن يصل درجة انفراط العقد وانهيار الامبراطورية الاميركية بتفككها إلى كيانات سياسية مستقلة. وفي أوروبا، رغم الإطار الخارجي الذي يزعم ادعاء أنه يشكل بوقة انصهرية، تتموضع الكيانات الأوروبية في صيغة تجاورية تراصفية ولا يبدو محتملاً أن تنصهر جميعها في كيان سياسي واحد موحد على المدى المنظور. ولعل انهيار الاتحاد السوفييتي ويوغوسلافيا وتشيكوسلوفاكيا أن يمثل المفصل التاريخي الذي اكتسبت عنده جماليات التجاور لحظة انبثاقها الجلي كجماليات جديدة تبشر ببدايات تكوين عالمي جديد... أما الفعلان الوحيدان اللذان مثلاً مساراً معاكساً، وهما اليمن وألمانيا، فإنهما لا يثبتان خطأ ما

أتنباه من مقولات لأن لهما وضعاً خاصاً مختلفاً تاريخياً عن غيرهما من البلدان، من جهة، ولأن وحدتهما الانصهارية قد تكون مؤقتة، من جهة أخرى.

xx لكن هذا
ذاته يثبت
الوجود

التجاوري
للحالات
والنماذج
والعمليات
التاريخية
امتراضة¹³

لكن هل يعني ذلك، عربياً، أننا الآن نعود إلى عصر التجاور الذي منتهى العصر الجاهلي بعد أن سعى الإسلام إلى صهر كل شيء في بوتقة واحدة؟ يبدو لي أن الأمر كذلك وأن النموذج الذي قدمه الإسلام للوحدة الانصهارية استنفد تاريخياً في زمن يقع ما بين سقوط العباسيين واللحظة الراهنة، وأن محاولة ابتعائه أخفقت باستمرار في كلا شكلها. انديني (العثمانيون والخلافة والجامعة الإسلامية) والقومي (المشروع القومي العربي والمشاريع القومية المحلية من القومية السورية إلى القومية الفرعونية إلى القومية اللبنانية). ويبدو لي أن آخر المحاولات لإحياء هذا النموذج الانصهاري هي المحاولة الخمينية المتمثلة في إقامة دولة إسلامية في إيران والسعي إلى تصدير الثورة الإيرانية وإقامة دولة إسلامية واحدة في العالم الإسلامي. ولا شك الآن أن هذه المحاولة قد استنفذت نفسها في وقت قصير وكشفت لا جدوى الفكر الاسترجاعي الانصهاري النابع من جماليات الوحدة الانصهارية وعجزه عن استمالة البشر وإغرائهم بالانضواء تحت ألويته وتحقيق مطلبه ونزوعاته وقد يكون إخفاق النموذج الإيراني في الواقع المفصل التاريخي الذي بدأت تنكشف فيه جوفائية جماليات الوحدة وتداعيتها وانتهيارها قبل أن يبدأ الانهيار الكبير للنموذج الماركسي لجماليات الوحدة ومن الشيق أن انهيار النموذجين جاء في لحظة تاريخية واحدة تقريباً.

٢ - محاولة ثانية لكتابة أقل استفزازاً وأكثر تنوعاً

يفصح انهيار جماليات الوحدة الانصهارية عن ميل بازغ
إلى صياغة جديدة للعالم الذي نعيش فيه وإلى تأسيس
قيم مختلفة تحكمه. ولهذه العملية بعد سياسي جوهري
يتمثل في التخلي عن مشروعات الوحدة الانصهارية
ومفهوم القبيلة المركزية ابوحدة وفي النزوع، بدلاً من
ذلك، نحو نمط من الوجود التجاوري لتشكيلات عديدة
لا تحكمها شهوة الحل بل القبول المتبادل بمشروعية
الوحدات المجاورة لها ومشروعية اندراجها جميعاً في
وجود تجاوري أفقي العلاقات بدلاً من التصور
الشاقولي المنهار بما يتضمنه بالضرورة من انصهارية
وحلول وكل من هذه التشكيلات هو بدوره وجود
تجاري يتألف من كينونات متميزة لكنها تقبل
بالحضور التجاوري لها ولن يتراصف معها في فضاء
الوجود المشترك. ويمثل لبنان في وضعه الجديد بعد
الحرب الأهلية أنموذجاً جيداً للكيانات الكثيرة في المنطقة
ولسيرتها باتجاه تأسيس جماليات التجاور وسياسيات
المجاورة. ولقد امتد هذا الاتجاه حتى بدأ يشمل الأعداء
التاريخيين للأمة وبشكل محدد إسرائيل التي لم يعد أحد
يدعو إلى صهرها مع الفلسطينيين في دولة واحدة
ديمقراطية بل غدا ذروة ما يصبو إليه الناس قبولها
بفكرة الوجود التجاوري للعناصر المتباينة المتعارضة في
فضاء العالم. ويتمثل ذلك في آخر الدعوات التي أطلقت

** وعد أحبري
صلاح حويلة أن
مردح الجاور
يصدو حتى
على الاتجاهات
التكنولوجية
المعاصرة فقد
ساد في بداية
تطور
الكومبيوتر حلم
تأسيس
كومبيوتر حران
مركزي main-
frame يمتاح
منه الجميع،
لكن آخر
التطورات هو

آلية الشبكات
networking
التي تسمح
لكل مستخدم
بإجراء
المستقل في
الوقت الذي
يرتبط فيه
تجاربياً (لكن
من على بعد)
بالآخرين أو
هكذا فهمت
الأمر رسوء
الفهم دسلي لا
نسب صلاح

«××× من الجانب
الفلسطيني
والأردني أولاً،
وحديثاً جداً
من الجانب
الإسرائيلي
والعربي على
الحرار

لتشكيل دولة كوفيدالية تضم الفلسطينيين والأردنيين والإسرائيليين.
كذلك انهار الفكر الماركسي الذي يدعو إلى صهر المجتمع في تكوين
تطغى عليه الطبقة العاملة، وانهارت الدعوة إلى الدولة القومية العربية
التي تنصهر فيها الأصول العرقية الأخرى والكيانات القطرية المتعددة.
أما التجلي الديني للدعوة إلى الوحدة الانصهارية، كما يتمثل في الدولة
الإسلامية أو المسيحية أو اليهودية، فليس ثمة ما يشير إلى إمكانية
اكتسابه لدرجة عالية من الإجماع أو إلى إمكانية تحقيقه في أي مجتمع
نعرفه. ولعل آخر تحقيقاته التاريخية أن يكون إقامة دولة إسرائيل، وهي
دولة آخذة، بعد أقل من نصف قرن من إقامتها، في الدخول في مخاض
التحول إلى تكوين تجاوري تضم فيه الأسس الصهيونية التي تقوم
على النقاء العرقي - الديني. وعلى أية حال فإن إسرائيل نفسها كانت
خلال هذا الزمن كله تعيش في حالة تشبه الوجود التجاوري المتنافي
السلبي بسبب ضخامة الأقلية الفلسطينية التي تعيش داخلها وآليات
السيطرة والهيمنة التي يمارسها اليهود ضد غيرهم فيها.

وليس هناك ما هو أبلغ دلالة على تبلور جماليات التجاور في تجليها
السياسي والثقافي من ردود الفعل الحادة التي أخذت تبرز في الفكر
السياسي العربي منذرة بالخطر الداهم وكأنها بشكل حدسي تستشعر
حدوث انقلاب عميق في الحياة العربية فتعبر عن رفضها للتحويلات
المتبرعمة بقوة وتنسب حدوثها إلى أسباب قد لا تكون وثيقة الصلة بها
وقد تكون - غير أن الدال في الأمر هو أن البحث عن أسباب لا يمثل وعياً
عميقاً لجوهرية التحويلات بقدر ما يعبر عن الشعور المفاجيء بمخطر
شابيح والإجفال من رياح نذره. ومن لصدف المسعدة أنني وأنا أكتب هذا
الجزء من البحث قرأت تقريراً صحفياً عن محاضرة ألقاها وليد سيف
في عمان في تاريخ لا يحده التقرير لكنه على الأرجح يوم ما من أواخر
شهر أيار ١٩٩٢ يدعو فيها بشكل عاجل وجاد (لاحظوا اللفظ وفجائية

الشعور اللذين ينطوي عليهما التعبير) إلى مناقشة الموضوع أو يدعو فيها إلى مناقشة الموضوع بشكل عاجل وجاد (والمآل واحد). ومن الظريف (وقد طبعت هكذا وكنت أنوي «الطريف» فتركته والنيت ليست بالضرورة الأفضل) أن وليد سيف يناقش الظواهر التي أتحدث عنها في إطار ما يسميه التقرير «التغريب والاستلاب الثقافي». ومع أن تقريراً في صحيفة عربية لا يمكن أن يمثل نقلاً دقيقاً لما هو تقرير عنه (ولاحظوا الصيغة القطعية التي يقرر بها هذه الحقيقة - لكن من قال إنها حقيقة؟) فإنني سأقتبس تلخيص التقرير لآراء وليد سيف مقرأً بأنه قد وقد لا يكون تلخيصاً سليماً لكن ما ذنبي أنا إذا كان التقرير يقدم مثلاً ممتازاً على ما أقوله نظرياً؟ وإذا لم يكن دقيقاً في نسبة الآراء إلى وليد سيف فلتكن هذه الآراء آراء كاتب التقرير لا فرق فالمهم ليس المغني بل الأغنية يقول - من؟ الأول أم الثاني؟ لا أعرف لكنه يقول :

«أمام الهزائم العسكرية والسياسية التي تعرّضنا لها يخيل لي أن القلعة الأخيرة التي تتعرض للهجوم هي قلعة الهوية الثقافية الحضارية، أي البذرة التاريخية التي من شأنها أن تبقى قادرة على أن تعيد إنتاج نفسها والنمو والصعود ما بقيت حية ينطوي عليها الوجدان الجمعي للأمة ومن رآه أن عمليات التغريب والاستلاب تستهدف تدمير هذه البذرة بذرة السلالة الثقافية والحضارية العربية - الإسلامية في الوقت الحاضر من خلال تغيير صفة المنطقة كلاً وتفصيلاً.. فبدلاً من أن تكون هذه المنطقة وطناً عربياً يستبدل بهذا المفهوم مفهوم آخر شرق أوسطي جديد تسهم فيه الثقافات القطرية باعتبارها قوميات منفصلة كما تسهم فيها <كذا> الجماعات الأثنية (العرقية) على السواء»

وواضح خوف قائل ما قيل من اختفاء الهوية العربية لهذه المنطقة (أي منطقة بالضبط؟) وتحولها من وطن عربي إلى منطقة شرق أوسطية تسهم فيها الثقافات القطرية باعتبارها قوميات منفصلة (الآن فقط ينجلي ذلك؟ لقد بلورت مفهوم «القومية القطرية» ونبهت إلى طغيانه قبل أكثر من عقد من الزمان ولم يصدق أحد) كما تسهم فيها الجماعات الأثنية (العرقية) على السواء. ومن الأظرف أنه ينسب قدراً كبيراً من المسؤولية عن ذلك إلى

المستشرقين. (ورا. للتفصيل، القدس العربي، ٢٧ أيار ١٩٩٣، ص ٧) دعوة إلى مقاومة «التغريب والاستلاب الثقافي».

في هذا الحدس بما يحدث (عفواً. ث) وتقري عوامل مسؤولة عنه، سواء أكانت صحيحة أو لم تكن وهي كلا الأمرين، يتجلى الشعور بالغضب والإحباط والخوف والخطر الداهم لذات تصدر عن مفهوم محدد للهوية والوحدة الانصهارية ولا ترى الآخر المختلف ذا حق بأن يسهم على السواء (مع من؟ ليس واضحاً) غير أنها بذلك تعبر عن إحساس بنفي بأن العالم يتغير وتكشف وجهاً أساسياً من وجوه هذا التغير وهي تسعى إلى مقاومته ورفضه و(ضمنياً) قمعه. والوجه الذي تكشفه يندرج ضمن ما أسميته في هذا البحث «جماليات التجاور وسياسيات المجاورة».

لكن الطريف في الأمر هو أن اللغة العربية بعبقريتها الفذة (حتى أنت يا بروتوس تقع في فخ الشوفينيات الاستعلائية!!) تتضمن البؤرة الجذرية للإشكالية بأكملها وتجلو الطبيعة الضدية المذهلة للتجاور وفهم العربي له. ويحدث ذلك في هذا التكوين الضدي للجذر الذي يشتق منه الجور أقصد الجار فهو لكن خطئي لم يكن غير ذي دلالة فالجار والجيرة والجور والظلم والحماية والاستجارة كلها متشابكة متعككة تعكك شعراً امرأة امرئ القيس - هكذا - جار - يجور - جوراً - فهو جار وجائر وأجار يجير فهو مجير وهو مستجير وفي كل ذلك يتجسد الموقف الذي يعبر عنه وليد سيف وهذا البحث من زاويتين نقيضتين الأولى ترفض جماليات التجاور وترفض قبول الجار وتحور عليه بأن تصر على ألا يسهم على السواء (مع من؟) والثانية تقر حق الجار في الوجود وفي أن يسهم على السواء (مع من؟) والظريف أن كلتا الزاويتين النقيضتين قائمتان في الراهن العربي متحايتين ومتزامنتين وذلك في الجوهر من أطروحتي. أما أنا فلا شأن لي وما أنا بسوى مفسر. أم الصحيح يا ترى وما أنا سوى بمفسر؟ وكيف كان في النحو العربي لكل شيء وجهان على الأقل ولكثير من الناس وجهان على الأقل وفي الوقت نفسه لا يقبل أحد في أي أمر سوى وجه واحد وسوى إله واحد وسوى حاكم واحد في النساء فقط يقبل التعدد مثني وثلاث ورباع - على الألق.

في ذروة احتدامها، عبّرت جماليات الوحدة الانصهارية عن نفسها في تجليات متعددة ومختلفة، من مستوى البنية الإيقاعية للنص الشعري إلى مستوى التركيب النظامي والفصلات النحوية للنص. وكان بين أبرز هذه التجليات وأكثرها جدة على الكتابة الشعرية العربية حدوث تشابك عميق على المستوى التصوري بين الشعر وأنماط التعبير الفني الأخرى، أو بين الفنون بشكل عام. وقد تمثل هذا التشابك في دخول مفاهيم هندسية وموسيقية وتشكيلية في تكوين مفهوم النص وولادة استعارات مشتركة جديدة لتجسيم طبيعة التكوين الفني. وبين أطراف هذه الاستعارات والمفاهيم استعارة الحياة العضوية والنسج والشرابين والجسد الواحد والمعمار والتناغم والانسجام. غير أن أهمها دون شك كان المفهوم الهندسي المتمثل في هندسة العمارة. ولقد بزغ نمط جديد من النصوص الشعرية بتأثير هذه التغيرات التصورية الجذرية يمكن تسميته «القصيدة المعمارية» أو «النص المعماري». وهو يتخذ صيغة نص شعري ذي أناشيد متعددة أو مقاطع أو متواليات أو فقرات وأحياناً تحمل الأناشيد أرقاماً متتابعة أو عناوين مترابطة سلسلية أو تفصل بينها علامات فصل فقط. وقد يكون بين أبرز الأمثلة التي ظهرت في الخمسينات قصيدة خليل حاوي *نهر الرماد* المؤلفة من ثلاثة عشر نشيداً كل منها له صيغة القصيدة المفردة المكتملة بذاتها لكنه مع ذلك يندرج في إطار موحد وينتظم الأناشيد كلها خيط ناظم سام، وقصيدة أدونيس «*البعث والرماد*» التي تتألف من أربعة أناشيد لا يمتلك أي منها صيغة النص المفرد المكتمل بل يشكل حركة في تكوين سيمفوني (والسيمفونية هي أيضاً رباعية الحركات) ويحمل عنواناً مرتبطاً عضوياً بالعناوين التي تحملها المقاطع الأخرى.

ولقد هيمن هذا التصور على أنماط الإبداع الأخرى، فقد انتشر التركيب الهندسي في القصة القصيرة والرواية أيضاً. ومن تحقيقاته قصص زكريا تامر التفقيرية (ولعل الخبيث يلعب على حبل الكلمات والتشابه بين الفقر والفقر ليشتق التفقيير^(١)) وثلاثية نجيب محفوظ، وغيرهما الكثير. كما دخلت فكرة التأليف السيمفوني للموسيقى العربية في أعمال مؤلفين مثل وليد غلمية وفي النقد، أصبح الطموح إلى إنتاج نص متناغم متماسك عضوي التركيب سمة بارزة للكتابة النقدية العربية لم تكن قد تحلت بها في أي

عصر من عصورها حتى في عمل ناقد منظم مثل الجرجاني أو ناقد تشكيلي مثل حازم القرطاجني (ولاحظوا القرابة التشكيلية بين هندسة النص عند حازم وهندسة النص الحديث. ولذلك دلالاته في إطار نظرية لا زمنية للحدث، غير أن لهذا مجالاً آخر).

xx ولقد
أسعده حديثاً
أن كمال بلاطه،
الغبار
التشكيلي
الجميل شرح
في ندوة عن
الشعر والرسم
في القيروان
(١٩٩٤/٤/١)
أنه ألف عملاً
تشكلياً جديداً
تتجاور فيه
لوحاته مع
رباعيات كتبها
محمّد بنيس،
خارجاً على
المألوف في
وضع رسوم
توضيحية أو
استلهامية أو
توحيدية مع
النص
الشعري.

وفي مقابل ذلك تبرز الآن، مع تبرعم جماليات التجاور، اتجاهات تنفر من الاستعارات المعمارية والموسيقية والعضوية ولا تكاد تعبّر عن منطلقاتها بلغة الاستعارة أبداً (لأنّ التوحيد كامن في جوهر الاستعارة)، وإذا حدث أن فعلت ذلك استخدمت لغة التشكيل كما تتمثل في الفن الحديث؛ وهي تمارس عملاً تجميعياً يتمثل في وضع تكوينات مستقّة أو مختلفة على الأقل جنباً إلى جنب في فضاء الصفحة أو فضاءات الكتاب. ويتنامى اتجاهان، الابتعاد عن القصيدة المعمارية، من جهة، وفقدان التنظيم الداخلي القابل للرصد من النصوص التي ما تزال تملك ما يشبه التركيب الهندسي. في النص التالي، مثلاً، تتجاور النصوص المفردة وكل منها يحمل عنواناً ورقماً في تموضع يختلف جوهرياً عن نص أدونيس «البعث والرماد».

«الآن فقط أفهم
لماذا قمت أنا
وضياء
ابغزوي
بوضع لوحات
رسمها لنص
عنايات المتنبّي
في صحبة
كمال أبو ديب
والعكس
بالعكس في
فصل مستقل
اسمه «فصل
الرسم»
يتجاور مع
فصول الكلام
بدلاً من المألوف
إذ توضع
لوحة مفردة
مع مقطع أو
نص تتواشج
معه

رشيد اليحيوي

صباحات عميقة

خيول الصابئة

أعشاب تقطرت
فيها نار
من أشباحك الكسيحة
ثم صاحت
في هوس
ارتد من صدام
شمسك بالصد
أبعد هذا
معراجك باقي
من حوض الأنثى؟
أم عند بابك
بتعري
صدرها
لتركض فيه
خيول الصابئة؟
إن تلمح ارتخاء الطين

لما تلتف حوله

معاسل الموتى .

صباحات عميقة

استبدت صباحاته العميقة

بمشهد مشاغب

للكراسي

فتأبط بروقه

ليقتفي أثر الجدران

التي بحثت

ولم تجد قامتها

إلا في صخب الأنفاق .

الذين طرزوا أيامهم بالصخب اليانع

خفوا نحو خزان العتبات

حيث تحرس أطيار النساء

قامتهم من ترنح العيش .

استبدت صباحاته العميقة

بالأماسي الحافية

لكنه ظل يحرس

قميص الرصيف الليلي
كي لا تفزع كرمه الراقد
عظام ريح طائشة .

سماء كافرة

سماء كافرة بالزينة
اغتصبتها نجوم
متعثرة في هوس
الآن .

ألق إذن بعصاك
إن شئت أن
تعود العصا
لشجرها الأصلي

٤ - كأس

تفرست فيه الكأس
وتأكدت
أن أخايد وجهه
لا يمكن أن تعلاها أنهار .
غير أنه بين كأس وكأس
ظل يتشظى

ويتجرد
إلى أن أصبح كرمة كاملة
أما الكأس
فظل ينضح منها سراب
إلى أن عصفت به
زوبعة
كانت تستقر
في حثالة الكأس

القدس العربي، لندن، ٢/٦/١٩٩٣.

وما يحدث في النص الشعري يحدث في القصة القصيرة وفي الرواية، وبين نماذجه المبكرة قصة «الجسر» لزيد مطيع دماج (١٩٧١) ورواية تميم حداد ١٥ قرناً في حياة نجيل ناسر التي سطا عليها كمال أبو ديب بدعوى أنه سيكملها بعد اختفاء مؤلفها في مجاهل كاليفورنيا، ثم انتحلها لنفسه ونشر قسماً منها في مواقف (كتبت عام ١٩٧٢ ونشرت مقاطع منها عام ١٩٨٧)، وكتابات عبد الحكيم قاسم. وقد بدأ النص النقدي نفسه - رغم أنه أقل النصوص قابلية لمثل هذا التشكيل، يتشكل بطريقة مشابهة. وبين أول نماذجه بحث كمال أبو ديب عنوانه «تشابك الفضاءات الإبداعية» (كان قد سبقه بحث آخر بسنوات عنوانه «الأزمة الأولى / الأزمة الأخيرة»). وبحث لحميده عبدالله حميده وبحث ل^٩ في جريدة القدس (ولقد تعبت من التنقيب فكففت عن التنقيب عن اسم في زمن لم يعد يحدي فيه سوى التنقيب عن نفط أو ذهب أو فضيحة) وبحث لحاتم الصكر عن فدوى طوقن إلخ ما سيأتي

في منظور استرجاعي، أي بعد اكتشاف تبلور جماليات التجاور تبلوراً حاداً المعالم في الكتابة العربية الراهنة، يمكن للمرء أن يرى الملامح الجنينية لهذه الجماليات تتشكل في كتابة السبعينات والثمانينات منبثقة، كما هي العادة في كل عمليات التحول الثقافي، من وسط الموجة السابقة عليها وأخذة بالتبرعم على حواشي الجسد المتشكل للكتابة أو بازغة كالثقوب الصغيرة في حنايا هذا الجسد.

وتبرز هذه الثقوب حين نتأمل، مثلاً، نصوصاً لكamal أبو ديب وسليم بركات وسركون بولص وعباس بيضون وقاسم حداد وبول شائول ومحمد عفيفي مطر وأنسي الحاج مكتوبة بين ١٩٧٠ وأواخر الثمانينات. هوذا نص لأول مكتوب عام ١٩٧٢ بل لعله ١٩٧٣

الرؤيا الثامنة ليوحنا السوري

وانظروا (انظرن) بعضه في الملحق م / ٩

وهوذا نص آخر مكتوب عام ١٩٧٦

رباعيات أولى

١ -

أحياناً أحلم أن الموتي

في قاع العالم يتشبهون الأحياء

فيضوئىء في حسدي رعب وضاء

يقطر صمتاً.

٢ -

أحياناً أحلم أن الموتي جميل كال موج

حين يهيج شهياً يجتاح الجسد الظمى

يقذفه مخموراً بالشهوة نحو الزمن الفضي
ويهدده كبروق تخترق الأرض إلى رحم الأرض.
٣ -

أحياناً أحلم أنني صرت صبيّاً غراً
أحضن في كفي الرأس المقطوعاً
والعالم يذوي يتضور جوعاً
بكني لا أكتشف السراً
٤ -

أحياناً أحلم أن الكلمات
تتكوّم أجساداً ميتة
بين يديّ، فينبق رأس مقطوع
تتقدّم أعضاء مبتورة
تنشك أمامي أيدٍ، أحداق، أفخاذ.
تكتمل الصورة
لكني لا أبصر جملة.
٥ -

أحياناً أحلم أنني قوس مسحور يركض تحتي العالم
فأسمر أوتاري، أتصلّب عبر الأفق بلا نأمة
أحلم أن العالم
عصفور يفرعه الضوء

الكلمة

وتجفله

الظلمة

- ٩ -

أحياناً أحلم أن الموت عصافير (١) تأتي من جوف
الليل تتسامر عند الجسد النائم
يحلم أن العالم
جسد بض يتصور شهوه
وتنفّض ريشاً سحرياً فوق الوجه الحالم
وتهاجر عند الفجر إلى ملكوت الظلّ
لتسكن في جسد الأشياء
ثم تكوّر عند الغسق وتدخل في الجسد الهائم
- ١١ -

أحياناً أحلم أن الريح تهبّ رخاء
في صحراء اللغة المهجوره
أحلم أن الصورة
تهبط م الأطر السود
الثورة
وتشعل نار في الأشياء
الشهوة

(١) كدت أقول «عصافير بيضاء» لكن ريشها أحياناً يلتمع في السيل زاهياً بعشرة ألوان
براقة لن أعدّها الآن.

جمل معترضة من أجل أن يكتمل التشكيل السيمفوني

١٣ - ١

{ للعشب نداوة عينيك
ولعينيك لون العشب
ويدي تتسلق (٢) نهديك
نحو فضاء الموت الرحب
لا صوت هناك سوى رقرقة المطر الصافي
فوق النبع العذب
يهمي مسحوراً فضياً
من هذا الجسد اشقافاً }.

١٣ - ٢

أحياناً أحلم أنني أحلم أن الحلم مرآيا للموت
لكنني حين ألتقط الأجساد التي بها أكتب
لأرصفها في جمل متناسقة
تتساقط من أصابعي تتفأ على سطح الساقية الفضية
التي ترهج مختفية باتجاه الجبل

جمل معترضة للفرض نفسه

أحياناً أحلم أنني لا أحلم. تفجأني الرؤيا
كالضوء الساطع من كوة
فأرى جسد الحلم طيوراً تجتاز الدنيا
وتهاجر نحو الهوة.

(٢) التسلق يمكن أن يكون نحو الأسفل، لأنه يعتمد على اتجاه الحركة ونقطة البدء.

١٨

أحياناً أحلم أن البحر مليء بالماء
أحلم أن الطائر يمضي حيث يشاء
أن الأرض المرويّة
تنبت عشباً

١٩ -

فراغ احتياطي من أجل حلم مقبل / إذا أتى
٢٠ -

أحياناً أحلم أن العالم يصفو يصفو
أن الشمس تحوّل جسماً فضياً أبيض
في رحب سماء زرقاء
أحلم أن الماء
شيء عذب

لا لون له يتركّب من H_2O
٢١ -

أحياناً أحلم أنني لا أحلم
أحلم أنني لا أحلم
أنني لا أحلم
لا أحلم
أحلم (٣)

(٣) يملأني العجب هكذا يولد X من X ، فأعود إلى الحلم في زمن آتٍ سوف يملأ الفراغ الاحتياطي ١٩ - ٦.

وهذا نص ثالث مكتوب عام ١٩٧٦-١٩٧٧

تكوين

والحقيقة أنني بعد شيء من الانتظار انتابتنى رجفة حياء قديم فعدلت عن إدراج نص
ثالث ولقد كنت ظننت الحياء مات إلى أبد آبد ولم يعد يردعني عن مثل هذه الفعلات فإذا
الحياء حيّ قيام وإذا ما هر في الدم يبقى في الدم فعذراً ونكراً..... ..

أما سليم بركات فإن بعض نصوصه المكتوبة في هذه المرحلة تكشف شرخاً في جماليات الوحدة وانبثاقاً لجماليات التجاور في عمل شاعر تشكل كلية في إطار جماليات الوحدة والانصهار لكن انشراحاته الداخلية بدأت تكشف تصدع الوحدة بصورة لاواعية دون أن تحل محلها بعد جماليات جديدة تطفّر على مستوى الوعي عبر سطح النص ومن الجلي أن ذلك أمر طبيعي في التحولات الجذرية في الثقافة، إذ إن بنية معرفية ما تتشكل في إطار محدد لا يمكن أن تنبثق فجأة منقلبة إنقلاباً جذرياً، بل تميل إلى التحول ابصرياً لتتبدور في النهاية في لحظة تاريخية معينة وقد اكتمل تحولها. بهذا المعنى، لا يمكن للجيل الذي تشكلت بنيته المعرفية جوهرياً في إطار جماليات الوحدة الانصهارية والحدوث أن ينخلع من العالم الذي تشكل فيه فجأة وينقلب إلى منتج يتشكل إبداعه في إطار جماليات التجاور. وبذلك فإن ما أقوله عن شعر سليم بركات يصدق على مبدعين كثيرين ينتمون إلى المرحلة التاريخية التي تشكلت فيها البنية المعرفية المولدة لجماليات الوحدة.

في مواقع من شعر بركات تتجاوز الأشياء غير خاضعة لمبدأ تنظيمي كلي يوحد بينها أو يخضعها لفاعلية خيال موحد منسق متناغم ومناغم. هي ذي، مثلاً، بعض حيواناته

الطاووس

من هنا، من حدائقٍ معلقةٍ في الريشِ، تنفضُ زويعهَ اللونِ
عنها فطاهها، وتتناثرُ الريحُ تاجاً تاجاً، فما يرى ليس إلا
مهرجانَ الغدِ الحورَذي في ظلِّ أمسه الحورَذي.

قلبك هذا الطائر

قلبك ريشه.

واك، أنتَ أيضاً، يا مدللَ الحاضرِ المتأصصِ من ثقبٍ في
قفلِ الموت.

الفهد

خفيضاً فليكن صوتُ الرماة في البرقِ الذهبي لأعمالنا.
فبعد قليل يمرُّ الهباءُ المبحجُ سائقاً بناته ومرديدته، وبعد
قليل يمرُّ الجليلُ الذي يوازن بين الخطى كما يوازن 'الافق'
بين ذاته ومرآتها

الزئير

رماحُ الظهيرِ، المتفجعون بمجدهم القاسي، يوقظون
بواقهم.

(أنفخ، أنفخ في بوقك أيها الزئير)
والفقير لا يوقظ أحداً.

(أنفخ، أنفخ في بوقك أيها الزئير)
ملو أويسٌ غاضبه تشقُّ بريشها الغلال،
والشجرُ الكهلُ يبدؤُ الصمى بمروحه.
(أنفخ، أنفخ في بوقك أيها الزئير)

==

لا لجيوش، بل لكسلِ هذا النفير.
وبواقِ المساقاة الشرثارُ يحبكُ الغبارُ أدوارهُ، وتضحكُ من
بوقه الظهيرِ

إلى أين تحملني جناحي؟
إلى أين أحمل جناحي؟

ضيق كل شيء،
ضيق كل شيء

اليعسوب

كغيمة ملح وبرد، كصيف صائغ يتملى أقرط الظهيرة،
والحجارة الأكثر بهاء في الخواتم، كتاب، كرتاج في الباب،
كفراغ تهبة الروح إلى وصيفها؟ ككفر صامت، كمتأقير
تخاطف الجذور كل ذلك، كتقة بغوي، طنين .

بخط خفيفة يمر الجليل، متشما سحابة الغرائس، كأنه
رثة التراب، أو الدون العارف بالذي يمسحه الهواء من
أفأصيصه.

فيها الموقد الذهبي،
بخط خفيفة، قرب أعمارنا الخفيفة، يمر القهد.

العصفور

هني خفة المهرج، هني طعم خطوة في الجحيم الانيس،
لاهب الهراء سحر خواتمه الخفيفة، وليتبرح القضاء حجر
حجر، فني طيش الماء وخفة الشكل الذي يقامر بيواقيته
وأنت، أنت، ذلك، يا خفيفا كمر ساة الشعاع، تقدم للأقينا
بهبه لا تعلمي، وامتنحن ريشي بلهيك ذي العرف
اللازوردي، فأننا فكاهة الطير، وثرثرة الريح التي تجرعت
بيد أباريقها.

وهي ذي بعض أمكنته المتجاورة في فضاء جغرافيا تخيلية لا تنتظم تضاريسها أنساق
موحدة أو فاعليات انصهارية.

يا مُضيفي،

يا مُضيفي، لا تتقدم بي كثيراً إلى السحابة الجالسة أمام
نزلها

خروج على عجل:

الريشة التي عبرت الردهة، في هبوبتي، رجعت، ثانية، في
هبوبتي.

وصف أخير يلزم كل وصف بعد الزيارة التي...

سأتلو ما تلت الورقة المتناثرة على المرات سأتلو المرات
وأراجحها. سأتلو تلاوة الغل وسأكتبه الذين يشرفون
على لهاثي بصباحاتهم المعقدة من إندائها سأتلو النمر
قفزة قفزة سأتلو المراحل التي يعيس فراء النمر تحت
حركتها الصلبة كزفير الياقوت، فتقدم بأقلامك أيتها
الحفائض، تقدمين كظرافة تتدرج للضباب الطريف، وندون

الردهة:

الريشة التي عبرت الردهة في الهبوب الخفيف لي،
ستتميل في الهواء قليلاً، ثم تستقر على المروحة
الرخامية؛ وقربها، قرب ظلها المتماوج من حَفَقَة تحرر
الرخام كله، ساقف خالعا معطفي بعد تلك الزهرة في
المبل.

الحجرات المقلقة:

باب هنا، وباب هناك.

بضع درجات تنحدر إلى أسفل، حيث البساط المطرز
بالخطى العجولة وبالشرارات
بساط مديد يبد وراء بساط مديد يبد، وهمس يعمرى
بيديه السيوف المرمية في أهمال إلى الروايا
عش كقرع على صنّج، وحاضر يكسر المفاتيح في أقفالها

• وسأتلو الغواية، أيضاً، بصوتي الذي لا صدق له،
متمكناً على سور الجسر فوق الرابية، هناك، حيثُ تميل
الطُّرُق بعيداً عن يدك القويين. يدي المدينة المتدبرة
بالأبراج وبطنونها، فتقطن يا ضليلات الظهيرة الباردة
لستندني في عبوري إلى القناء المنتظر بعربيته هبوط
التمائيل عن أعمدها بعد انتهاء العُرس، تقدمُ حافيات
على الندي المتجلد، وجمعُمن بالأنامل أذيال أثر أبكن حتى لا
يُثبَّت الخشيشُ رُفّة الدم الذي ييني الهياكل حول

سريري

كنت هناك

كنت أتلو البسيط من كتابي عبر الردهة الأخيرة، ملتفتاً
حيناً بعد آخر إلى القوسِ الحجري،

السماعات الخفية التي دفع عجلها إلى النسيب، كأنني
الظلالُ تشقُّ عن دروعها الظلال، عجلي، تشداني، أو
تشداني نفسي صرّاً ممرّاً، وزينه زينه سائلو نفسي أمام
'الحفيف المُقتَضِح' للحجر، إلهي، فليأَنَّ الجلب لي بائنين
تتأرجح أذناه بين التمايل وبين المياه

ما ترين مني - شوقي، وموافيري المتهاكة دون المر ذاك،
'لمر' الصاعد بتاجه الرّخو إلى الرابية حيث سارمي، في
مدهاه، غدي إلى البركة الملكية، وأمضي رقياً إلى جمعية
الملوك.

• وسأتلو الرمل المتهبيء لي هناك. سأتلو العابر والمقيم
سأتلو الأعمدة كلمة كلمة تحت إطلالة التمايل المتفككة من
قعم الأعمدة، فتقدمُ أيتها المحليات بأقلامكن كي لا
يفوتني ما يُحاك وما لا يحاك. تقدمن واتقات قبل أن
تزلزل الظلال الظلال، ويقلّ المرئي من شباك إشكاله، ثم
دون ما ترين من المر الذي ينتهي إلي متباطئاً في أغلاله
لبيضاه، دون حركتي وقناعي، دون الذنول المسك بقفال
كلبه أمام المداخل.

(تشهد التمايل كلها)

شهد الأعمدة والبركة الفارعة قرب الأعمدة أنني
تترهت قليلاً هناك)

وستهبط الأعمدة، من ورأي، مساحةً فخرٌونها مجردة
النبات

خفيفاً سيرفع الغيبُ محبرةً إليّ، والرياحُ أفلأَها،
وبهفةٍ الخفيّ إلى نزهة، باحتمادٍ، بكَيْدِ الوقتِ للوقتِ
والدُعابةِ للدُعابةِ، ستهرعُ السهولُ المعقمة، هذا، إلى
أنوالها، والجليدُ إلى تقوشه التي لم تكمل، كائنِي سائبُ
القماشِ ولخزفٍ، معاً، في عموري من خيالاتِ الضبابِ
إلى أزقةٍ بوشام

(خيالاتٌ كلها، صديقي

خيالاتٌ كالذراقِ بنِ مدبٍ تقمنا الغيبَ على "دعي
خيالاتٌ كاطلاكٍ وهم يلقون على المائدةِ جلوى دليّةٍ حلوى خيالاتٍ
سُمنٍ طشٍ حجرٍ يفسرُ بجسديه حدان الحانةِ كخمرٍ نوري منصرفٍ -
والصبا يجرُ حلفَ النافذة، بعقماته الكبيرة فراءَ المبهاة
أي بطشٍ هذا، صديقي"
أي نشيطٍ ينتهبُ السماء، ويسوقُ أمامه الحانةَ ورصيف الحانة؟)

والغيبُ أيضاً سيهبطُ الدرجَ، مطلي، إلى حيث تمضي

وليان الغيبُ لي بسهم أوقّةٍ ولا أرميه، ليأذن لي بذهول
من المشارفِ هذه، ساهي كجوعةٍ تضربُ الفراخَ بمنقارها
لذهبي

(لم يكن عليّ أن استسلم هكذا في بوشام

لم يكن عليّ أن انزع معطفي في تلك لحانة، بل أن أفع في ساهي الذي
يعاق الضبابُ عليه مفاتيحه وحداته الثلاثية، متسكلاً، كعريبي، بهديان
الغرات

لم يكن عليّ أن أسسلم، هكذا، يا صديقي، لحمالٍ بُزئت كل برمةٍ في
رغايه لم يكن عليّ أن أحمل البلاغة الأكثر انشغالاً سا لا يقال

==

في بوشام في حانة يعرفها صديقي، خلعت معطفي 'لائحة التي من
كرات، وتوت، وحرشوب، وبقلام وأفاع، ومعدس، وكرفس' خلعت الشمال
الوثق على كتوز الحمى، داخلًا فحاشي المكسورة عليّ، داخلًا على
'الحاضر بكتوسه الفارعة

'أي بطشٍ هذا صديقي؟

'أي بطشٍ لا يعلق معطفه، مطلي على مشحبي في بوشام؟)

خفيفاً

خفيفاً ساهبط الدرج كما حدث،

كم عليّ أن أشدّ المدينة كسهم إلى وتر الملهاة؟

هناك، إذا، غير ما هناك؟

أفريق أكثر مما تتسجّ الفروق الكسولة؟

يا انتم، ايها العابثان كعلم، اتركنا وشأن الفراخ هذا،
الاسير كالقكافة، اتركنا الوحدة تتأمل الخزانة الثقيلة في
المعدّ الثقيل، وأنحدراً بمضالب الفجأة وزيبتها إلى السطّر
الأشدّ مللاً في اللوح الذي تنمضان عيونكما عليه، هناك،
في الفروق الذهبية للظلام.

وأشهداً أننا نقضّم الثمرة الأخيرة، قبل انحدارنا - مثلكم -
إلى أزلّ النور الأعمى.

أيمت وجد آخر يدلّ المكان على أباريقنا؟

نهبي،

ن

هـ

بـ

ي هذا الدُّهانُ،

والخزنة يتدبرون خصومة الروح.

المدينة برحافاتها صوب أبواب الحبر. وإن سأسند كتفي،
ثانية، لي عمود، في انتظار إشارة المرور من رصيف إلى
آخر، لن أعبأ بالهتاف الغلّ الذي يطلقه مصيري من جهة
أخذت كل شيء، وأبقت عليّ، هنا، هابطاً درج قلبي ونهبي،
هابطاً درج كل شيء، كأنني ساعيد إلى الملوك خواتمهم،
والى السحر نمورة البهارية.

وانت، فيها الخيالات اللواتي تتأقفن من شرودي، أيقين
حيث أنتن، تحت الظلّ الذكريّ وعرائشه المتكئة على
تفاصيل الساحة، هناك، وسط المدينة، وسط اللوحة التي
تكتمها الجسور المتسحّة كالقطط بثديي المصارع الأعمى.
ولا تتلّين وداعاً إذ أنتهي إلى الضفة الأخرى من جداول
الرّخام هذه، لا. انظرن ملياً في الذي دوتن على اللهاث
العالي، وتراجعن قليلاً قليلاً، بمرأ وحكن، بالقلادات التي
نسي المعيب على جمانها عويله المترجرج كالنّدى.

فلا تلح ظلالكن، وحدها، في مكيدتي،

فلا تلح الدُّعابة التي تُدخِرُ جنباً إلى هوأي

كم عليّ أن أبقى هنا بعد كل ذلك؟

ويتكشف شعر قاسم حداث عن ملامح مشابهة هي ذي
بعض نصوصه المكتوبة خلال هذه الفترة:

انتقام

١

المعاطف كلها هناك.

الرياح كلها هناك.

الخطى الغائصة في الثلج، والثلج كله هناك.

القناديل، والبيوت، والأشباح الأخيرة، كلها هناك

لجميع بيدك الأليفين ما تتسعمان من كمال،

واجتهد أن يكونَ المشهدُ هناك الأليفَ.

ب

برم كلبائع الصبّاحات يُشغّل القادحين إلى نهايتي، وأنا،

في نزعي تحت الشباك الكبيرة، أُعلق المكان - كسراويل

سجين - على الحبل ذاك، الرقيق، الممتد من أول اللهاة إلى

أنيكم

ج

وفرّة الهباء أنا، والمشيئة طني.

د

الغضب إشارة الليل، والماء فكرة تتقدم كمالها.

(صوت)

قام أبو عثمان وصلى الفجرَ وحيداً
خطاً المخطوطات وحيداً
قام وجفها في شمسٍ لله
وكان يقرب الله... وحيداً
قام ليرسل مخطوطات الشمس
لخلق الله
وكان الله يرى
أبو عثمان يقوم يصلي العصرَ وحيداً
يعود جواب رسائله الشمسية
أسلحة وجنوداً سجانين
ومحترقين
وما زال الله يرى.

(رسالة)

سمعتُ يا خاتونُ
قالوا باني خاشعٌ في ظلِّ سكونٍ
وأنني خلعتُ ثوبَ الله
أظللُ الشمسَ
أسوي شكَّ هذي الأرض
في ترابها يقينُ
أعرفُ يا خاتون
تبقين لي وحدكٍ مثلَ الوشم في العيون
سوف يقولون بأنك الصدى
للعاشق الجنون
أعرفُ يا خاتون.

(رسالة)

(مخطوط)

صادفت الشمس طهيرة يوم السبت

تحمل في مرصدي المنصوب

على سطح الدار

صادفت الشمس وكنت مريضاً من شكي

مريضاً حتى عظمة قلبي

والشمس المقدوفة في أفق المنظار محايدة

وأنا بالشك مريض

الشمس محايدة

أسألها

وحيد ليس لي أم ولا ولد

صلوا معي

لكنهم في ركعة النيران لا أحد

(مخطوط)

(صوت)

351

سمعتُ صوتَ الله

يأتي مع الغبارُ

'الماءُ والغبارُ

يقولُ لي: «وضعتُ سرُّ القولُ

في حجرِ الفعلِ وماءِ الفعلِ»

سمعتُهُ وقالَ لي

وكنْتُ في انتظارُ

مدأتُ من ماءٍ، ومن غبارُ

انتخبُ المطينُ أسوياً

في صورةٍ

لا تُشبهُ الأسلافَ

لا يعقدُ إلا حلافَ في مائدةٍ

والماءُ في فيه.

ومن منظور آخر، ما أن تتبلور جماليات التجاور في الوعي حتى تبدأ بإضاءة العالم لنا إضاءة جديدة يرى معها كثرة الأدلة والشواهد على تشكل هذه الجماليات وانتشار التعلق بها والميل إليها انتشاراً واسعاً. وذلك في طبيعة كل مبدأ أساسي في الوجود حين يتجلى تجليه الأول فهو يتيح لنا رؤية الأشياء بطريقة مختلفة لم نكن لنستطيع ممارستها من قبل بسبب غياب المنظور التصوري الذي يفصح عنها ويضعها في متناول الرؤية المختلفة

وهي هذا السياق، قد يدهشنا الآن أن نرى لعبة التجاور منتشرة في مواقع لم يكن لنبقى وجودها فيها، من الكتابة إلى أسبوع واحد، مثلاً، وفي صحيفة يومية واحدة تبرز ثلاثة تجليات للميل إلى التجاور في كلا شكله جماليات التجاور وسياسيات المجاورة. الأول نص شعري، والثاني خطاب سياسي، والثالث تصور لفنان للعلاقة بين مجموعتين عرقيتين ضمن بلد واحد.

١ شعرياً: راجع نص رشيد اليحياوي المقتبس في مكان آخر من هذا البحث،

٢ - سياسياً. يعلن الملك فهد بن عبد العزيز، ملك المملكة العربية السعودية، وهو الوريث الشرعي للملك فيصل الذي كان يحلم بأن يصلي قبل موته في القدس المحررة من اليهود، أن السعودية «نشعر بأن عناصر عديدة تحققت ستؤدي في النهاية إلى السلام المحتوم وفي مقدمتها الاتفاق الواضح والصریح على القبول بمبدأ مبادلة الأرض بالسلام من جانب جميع الأطراف... إن حقائق التاريخ تؤكد أن الصراعات والحروب لا تنجز انتصارات ولا تحقق مكاسب ولا بد أن يقتنع الإسرائيليون بأن سياسة التمدد والتوسع لم تعد مقبولة من المجتمع الدولي وأن ضمانات الأمن التي كانت تتحدث <كذا في النص> عنها باستمرار لا تتحقق في ظل تجاهل حقوق شعب فلسطين واستمرار الهيمنة والتسلط والاحتلال للأراضي بل تتحقق في ظل التعايش بين الدول والشعوب المتجاورة». كما ورد في القدس العربي ١٩٩٣/٦/٢.

ومن الجلي هنا أن مفهوماً مغايراً تماماً لمفاهيم التحرير وحرب أعداء الإسلام والعروبة وتطهير أرض فلسطين المقدسة من براثن الكفرة يبرز ليؤكد على مشروعية ما سأسميه الآن «المجاورة المتفاعلة» أو «التجاورية التفاعلية» وهو مبدأ يقر الوجود المستقل للكيانات

جميعها لكنه لا يعتبر الاستقلالية عزلة بل يلحّ على دور تفاعلي للكيانات المستقلة. ومن الطريف أن الملك يؤكد أن حقائق التاريخ تكشف أن الصراعات والحروب لا تنجز انتصارات بعد عام واحد فقط من كون السعودية مسرحاً وطرفاً أساسياً في شنّ حرب مدمرة على العراق بالضبط من أجل إنجاز انتصارات وتحقيق مكاسب. ويتمثل هذا الإلحاح على دور تفاعلي في قول الملك «إننا لا ندخر وسعاً للإسهام في تحقيق السلام الشامل على كل الجبهات وسوف ندعم كل جهد يؤدي إلى تحقيق هذه الغاية ويسهم في إنهاء حالة الحرب وتمكين المنطقة من توظيف جميع قدراتها وطاقاتها في البناء والتنمية (...)» ويحقق الرخاء بعد سنوات من الحروب المريرة والخسائر المتلاحقة وسط شعارات أفقدتنا الكثير والكثير دون أن تحقق شيئاً».

٢ - وعلى المستوى الثالث تضع القدس العربي في رأس صفحتها الأولى إعلاناً عن مادة في عدد ليوم التاسي نصه ما يلي «فن الفنان السوري المغترب حنا الحائك الأشوري جسر العربي وسليل وادي الرافدين».

من جهة أخرى يتجسد النزوع نحو جماليات التجاور وسياسيات المجاورة على صعيد لتكوين الداخلي للثقافة والمجتمع في حدوث انقلاب نوعي في طبيعة العلاقات بين التيارات الفكرية - العقائدية المختلفة في الحياة العربية. لقد ساد حتى زمن قصير نزوع إلى الوحدانية وإلغاء الآخر والإيمان الشرس بالأحقية المطلقة لكل تيار عقائدي في أن يفرض نفسه ويسود ويظفي ويحتكر السلطة ومقاليد الأمور. أما الآن فإن ثمة نزوعاً إلى قبول وجود تجاوري مع التيارات الأخرى لا يلغي فيه تيار تياراً بل يتجاوران ويتجاوران (ولاحظ العلاقة التكوينية بين الحوار والجوار والمحاورة والمجاورة). مثلاً، يدعو دعة الفكر القومي الآن - وهم بين أعتى الفئات الإلغائية التي عرفتها العقود السابقة - إلى الحوار مع الإسلامويين. ويستجيب طرف من الإسلامويين، وهم وحدانيون

×× يحسن أن
تقول «معظمهم»
إنصافاً وانقاءً.

توحيديون إلغائيون تحديداً، لدعوات الحوار والوجود التجاوري. كذلك يقبل الماركسيون مفهوم لحوار والجوار بعد أن كانوا عتاة الطغيان التوحيدي الانصهاري من قبل. ولا يبقى على الصيغة الانصهارية السابقة سوى فئات من المسلحين الدينيين الذين يسمهم الآخرون بالتطرف والإرهاب لأنهم يمارسون الدور الذي مارسه هؤلاء الآخرون قبلهم في أوضاع كانوا ما يزالون يطمحون فيها إلى خلق وحدة انصهارية كاملة يتربعون هم على عرشها ويقبضون على مقاليد الحكم وأعنة السلطة فيها

٤٠ -

يمثل انهيار جماليات الوحدة والحدول الانصهاري واحداً من المنعطفات التاريخية الكبرى في الحياة المعاصرة، يكاد أن يعادل في جوهريته نمط التغير الذي حدده ميشيل فوكو في التاريخ الأوروبي مع انهيار ما يسميه ابستيم (ما يروق لي ترجمته ب (الأعروف) وتشكل ابستيم جديد في نهايات القرن الثامن عشر. **هامش يتقاطع بتردد الخائف مع المتن** وإد اكتب هذا الكلام فإني أصدر عن موقع المعايير المحلل المبلور ولا تتضمن كتابتي (على الأقل بقدر ما اعني وأعرف) دعوه عقائدية من نمط أو آخر كما أنها لا تجسد خياراً شخصياً أو انتماء عقائدياً، إذ إن لذت كله محالاً آخر للتعبير عنه غير الحال الحاضر **وأتمنى أن ألغيه لكنني لا أجروء على ذلك**. وما ينطوي عليه التحليل المقدم هنا حاسم الأهمية بالنسبة لوعي التغيرات الجذرية في الحياة المعاصرة في العالم العربي بشكل خاص، لكن في العالم الواسع أيضاً. ويبدو أن هناك حركة متخللة ناشطة للتخلي عن جماليات الوحدة وسياسيات الوحدة والسعي إلى تكوين وجود تجاوري لا يمثل بالضرورة عزلة وانقطاعاً بل يسمح بتفاعلية نشيطة بين الوحدات القائمة في تكوينها الراهن وبغض النظر عن الذاكرة التاريخية والماضي والتطور الزمني. ويستند هذا الوجود إلى مفاهيم مختلفة جوهرية عن تلك التي كان يستند إليها الوجود العربي في مرحلة سابقة: إذ تسقط مقولات الوحدة والسعي إليها واعتبارها حتمية وبديهية ويسقط ذوبان الوحدات الصغرى في وحدة كبرى (الوحدة الانصهارية) ويسقط مفهوم الأمة الواحدة التي تمزقت تاريخياً والتي ينبغي أن تسعى لاستعادة وحدتها المستلبة ويسقط مفهوم حق العربي الذي ينتمي إلى فخذ ما من القبيلة في ما يملكه العربي في فخذ آخر ويحل محل ذلك كله وعي للفرق والاختلاف والخصوصية والاستقلالية وتشكل الدولة التي تتحول إلى أمة قائمة بذاتها ومشروعية الهوية المستقلة المنفصلة والمواطنة في كيان مكتمل تاريخياً واقتصادياً وسياسياً

اجتماعياً بل وثقافياً أيضاً. ولا يبقى من الهوية المشتركة ما هو محسوس يتجاوز الشعارات سوى الإنتاج الأدبي واللغة المشتركة والدين المشترك، مع أن كل هذه المشتركات ذات طبيعة نسبية إذ إن ثمة لغات أخرى وديانات أخرى وآداباً أخرى داخل هذه الفضاءات المتجاورة تميز بعضها عن بعضها كما تميز واحدها عن غيره. وتسقط عشرات الأوهام القديمة الأخرى فيكتسب التعامل مع الأجنبي لمصلحة بلد ما ضد بلد عربي آخر مشروعية لم يمتلكها في تاريخ المنطقة (بقدر ما أعرف وأعي أيضاً وأعلم عند علامه)، بل تنبثق إلى السطح أيضاً، في بلد عربي بجزء بلد عربي آخر، مشاعر ذات طابع عدائي حقيقي تكاد أحياناً تضاهي المشاعر العرقية والعنصرية، وتنتقل العداوات والتشهير المؤلفان تماماً بين الأنظمة العربية وأجهزة الإعلام العربي من مجالها الموروث إلى مجال حياة الناس العاديين، مما لم يكن مألوفاً في أكثر العهود حلقة.

غير أن كل ما أقوله لا يعني على الإطلاق وصول الأمور إلى حالة إطلاقية. أي اختفاء جماليات الوحدة وسياسيات التوحيد وانقراضها، فالبنى المعرفية في الثقافات لا تنقرض بهذه الصورة الكلية بين عشية وضحاها بل تظل قابضة في حنايا وزوايا وطبقات خفايا من ذوات كثيرات وفي نفوس فئات عديدات. والحق أن جماليات التوحيد تدافع عن نفسها ووجودها بلسان آلاف البشر في هذه اللحظة وستمضي في دفاعها المستميت لسنوات عديدة، وقد يحدث ما يمنحها نفساً جديداً مفاجئاً في لحظة أزمة آتية أو وضع تاريخي مقبل، غير أن احتضارها الآن يبدو عنيفاً وحقيقياً تماماً ولا يبدو أن ثمة ما يعد بأن تتجمع قواها تجمع عاصفة جامحة كعاصفة الصحراء لتجتاح مواقع النقيض وتنبعث متألقة نابضة بالحيوية والوعد والطاقت من جديد. لكنه يحيي العظام وهي رميم!!!

ومن نماذج هذا الدفاع المستميت عن الوحدة والجسد الواحد والأم المانحة الحياة ما أقرأه اليوم في **القدس العربي** من كلام عن رواية كتبها كاتب نوبي إسمه إدريس علي يبلور فيها إحساساً بالانفصام عن مصر والعداء لها بوصفها دولة غازية مسحت تاريخ شعبه النوبي. هوذا تعليق مصري غير نوبي، هو خيرى عبد الجواد، على إدريس علي وروايته

«ظلت بلاد النوبة المصرية الواقعة في أقصى حدود مصر الجنوبية بمثابة شوكة في قلب الجسد - الأم - مصر على امتداد تاريخها الفرعوني والقبطي والإسلامي. وتحدثنا كتب التاريخ المختلفة كيف كانت بلاد النوبة عصبية على الدوام ترفض الانصهار في الجسد الكبير الذي لا يستطيع تجاهل تأمين حدوده الجنوبية المتاخمة لحدود بلاد السودان وما

لها من موقع استراتيجي لا يمكن تجاهله بأي حال من الأحوال.

...

إن عوض شلالى (بطل الرواية) المثقف الثوري لا يكاد يرى أبعد من تحت قدميه ذلك أن ثأره الشخصي ضد من أسماهم بالغزاة أبناء الشمال أي أبناء مصر - هذا الثأر - جعله أعمى لا يكاد ينظر إلى القضية نظرة موضوعية. فكل إنجاز حضاري تضعه (كذا) مصر هو بالضرورة هدم وتخريب وتشتيت أمة كانت آمنة مطمئنة بانفصالها عن جسد الأم الكبرى مصر حتى لو جاء ذلك على حساب شعب لنوبة نفسه الذي من المؤكد - لو ترك الأمر على حاله - استمراره في حياة البداوة التي كان يحياها بعيداً عن حضارة القرن العشرين وغاب عنه أيضاً وهو المثقف العالم بالتاريخ أن أمن مصر واستقرارها لم يكن يسمح بانفصال قطعة منه، وحتى إذا كان سمح في فترات سابقة فقد آن للجسد الواحد أن يلتئم ويتحد إن إدريس علي. . يسلم نفسه تماماً لغواية الانبهار بالغرب المتحضر في مواجهة الشرق المتخلف في تخلُّ فاجع ومأسوي على (كذا) أرضه وأهله وناسه وأحلامه القديمة.

أو لا يبدو هذا النص وكأنه مقتبس من كتاب إدوارد سعيد *الاستشراق* لكاتب أوروبي في تبرير استعمار الغرب للعالم؟ ومن قل إن المهمة التحضيرية تقتصر على الإنسان الأوروبي الأبيض؟ ومن قال إن إسرائيل وحدها تحتل الأرض وتسوغ اغتصابها لها بدعوى حماية أمنها؟

وبكلام آخر، سوف يستمر الإلحاح على الوحدة والانصهار، لأن العقل الذي تربى عليهما لا يجد التخلص منهما سهلاً، من جهة، ولأن الطرف المستفيد المهيمن في كيان ما هو الذي يكون حريصاً على استمرارية الكيان الموحد، من جهة أخرى وبهذا الشكل سوف تستمر أصوات الأغلبية المتحكمة تلحّ على الوحدة (فيما تصرح الأطراف التي تهدد الوحدة الانصهارية وجودها المتمايز ومصيرها مفاهيم مختلفة مغايرة)، وستبقى مؤسسات كثيرة تعمل باسم الوحدة - مركز دراسات الوحدة العربية / جامعة الدول العربية / منظمة الوحدة الإفريقية - غير أن عمل هذه المنظمات سيبدو بتزايد منتظم خارج إيقاع

المرحلة التاريخية وشعاراتها بحثاً. في الوقت نفسه لا يعني ذلك انقراض الشعور المشترك بوجود الأمة أو الهوية المشتركة. بل يعني انحسار الفكر الذي يوحد بين الهوية المشتركة والتنظيم السياسي للدولة. سوف يبقى شعور لدى العرب بأنهم عرب وأنهم أمة واحدة، ولدى المسلمين سيبقى الشعور نفسه. غير أن فكراً مختلفاً سوف يبرز لا يرى شرطاً من شروط بقاء الأمة وازدهارها وتحقق وجودها أن تشكل الأمة الواحدة دولة سياسية واحدة من النمط الأوروبي المعروف بالدولة الأمة (nation - state) وسيلح هذا الفكر على الفصم بين الوحدة التي تشكل كياناً سياسياً مستقلاً وبين الأمة الواحدة، مقرأً بأن كل وحدة - بكسر الواو - في وضع تاريخي معين تمتلك مشروعية تشكيل وحدة - بفتح الواو - سياسية لها صيغة الدولة وسيقرر هذا الفكر جماليات التجاور وسياسيات المجاورة التي تنشأ منها وشائج محددة بين الوحدات السياسية المستقلة وبهذا المعنى فإن هذا الفكر سوف يحقق نقلة من مفهوم القبيلة إلى مفهوم الدولة الحديثة وسيعترف بصورة الواقع كما هو ويتخلى عن خطابية المشاريع العقائدية ويجهد من خلال الإقرار بالواقع القائم إلى إيجاد سبل لتطوير علاقات حقيقية ذات منفعة مشتركة للوحدات جميعاً تتشكل بدوافع غير دوافع القسر العقائدي النابعة من الإيمان بداهة بأننا أمة واحدة تعيش في كيانات مصطنعة ولذلك يحق لنا أن ننطق ونتصرف باسم أمة موحدة في الواقع ومجزأة في الوهم. الحقيقة البسيطة هي أننا أمة مجزأة في الواقع وغير موحدة حتى في الوهم ولا يحقق شرط وجود فعال مشترك لنا جميعاً في مثل هذا الوضع إلا تبني جماليات المجاورة وسياسيات التجاور والانطلاق منها في قبول كلي لما تعنيه ولما تعترضه

xx لكن

تتناقض هنا مع

ما اتصلت منه

بخوف في فقرة

سابقة

بمعنى ما يمثل ما يدور هنا قطبي القوى اللذين أحاول بلورتهما في هذا البحث والتوتر الحاد بين جماليات الوحدة ونقيضها ويبدو لي أن أطروحة التشظي التي كنت قد بلورتها في عدد من الدراسات ابتداء من

١٩٨٤ هي الأقدر على تفسير الظاهرة وموضعها في سياق الحياة السياسية والثقافية في العالم العربي خلال العقود الثلاثة الماضية والمستقبل المنظور وبهذا المعنى فإن التشظي هو واحد من تجليات انهيار جماليات الوحدة ونتيجة من نتائجه. وثمة علاقة على قدر كبير من التعقيد بين التجليين لأساسيين لانهيار جماليات الوحدة. التشظي من جهة والتعدد من جهة أخرى. وأما جماليات التجاور فإنها تنبع من كلا البؤرتين. وقد يبدو متناقضاً أن أصف الراهن العربي بأنه من جهة حالة وعملية من التشظي ومن جهة أخرى حالة وعملية من التعدد، غير أن هذا التناقض وهمي، فالحقيقة العجيبة هي أن إشكاليات الحياة العربية تنبع فعلاً من كونها تعيش هذين الوضعين في آن واحد. التشظي والتعدد، ولذلك فإن ما تواجهه من معضلات حقيقي وعويص. ولو كان أحد هذين الطرفين هو القوة الصافية التي تتحكم بالواقع لكانت المشكلات أقل عواصة، ولكن الأمر ليس كذلك. بل إن هذا الشرط المزدوج (الوجود في حالة - عملية من التشظي والتعدد في الآن نفسه) قد يكون سد لحياة العربية لقرون دون أن نعيه ونفهم تعقيد الصعوبات التي يولدها. وقد يكون أهم ما نستطيع القيام به من كشوف الكشف عن هذه العملية ذات الحدين وما تنطوي عليه من نتائج في الحياة العربية بكل أبعادها السياسية والاجتماعية والثقافية والاقتصادية والدينية واللغوية... إلخ.

xx لدينا لا
تضيف
«والجسدية»
أيضاً، إمعناً في
اللعب؟

المجاورة - نصوص

يتخذ التجاور أشكالاً متعددة، يكاد يكون لها تنوع العلاقات التي حددها البلاغيون العرب القدماء في دراساتهم للمجاز المرسل الذي لا يستند إلى علاقة المشابهة. وفي النصوص التالية أنماط من هذه العلاقات لن أقوم بدراستها الآن بالتفصيل، لكنني سأشير إلى بعض الأنماط الرئيسية للمجاورة التي تنشأ بين الوحدات المكونة للنصوص

١- محمد الحلواني كلمات / العدد ١٧، ١٩٩٢، صص ١٢٢-١٢٣

ذبيحة، قرعوا لها الحرب

نعاس مدينة

«منذ الصباح

للم الشيخ الحزين أوراقه البالية
نذرها لريح لا تموت... وانحنى.

في المساء

حين غادرت الحوائط تلفازها الممل
وأشعلت قنديلها الوحيد
مستسلمة لعناق البدايات الغابر..
سمعت بكاء غريباً
ينبعث من اغابات

وحين تفتحت النوافذ بفرحة

كان الضوء هادئاً مريباً

والسماء تهوي...

في كتفين».

تبرز في هذا النص وحدتان متعالتان زمنيتان، علاقتهما زمنية الطابع وتجسد حركة نمو فعلية عضوية من بدء إلى نهاية، هاتان الوحدتان هما «الصباح / المساء». وجلي أن حركة الزمن في النص «منذ الصباح» «في المساء» تشكل خيطاً ناظماً له من نمط يشي بأن تصوراً موحداً يتخلل النص. كما تبرز وحدتان مكانيتان هما «المدينة / الغابة»؛ لكن من الصعب جداً أن نرى تعالفاً بينهما في النص ذاته، وما يمكن أن يرى من تعالق يمتاح من المؤلف الثقافي (المدينة نقيض رمزي وجودي للغابة). غير أن محاولة استنباط تركيب رمزي ضدي بين المدينة والغابة في النص، من نمط يبرز علاقة ضدية موحدة للنص، لا تؤدي إلى نتيجة واضحة. ويبدو أن اتواشج بين الوحدتين المكانيتين يتوقف عند الحد المشار إليه قبل قليل. أما التواشج بين الوحدتين الزمنيتين والوحدتين المكانيتين فإنه لا يزيد على أن تكون الأوليان الوعاء الزمني لما يحدث في الآخرين. وهذه العلاقة من النمط المؤلف في علاقات المجاز المتمثل في «صليت العصر» وأنت تريد «صليت صلاة العصر».

وبهذه الصورة تتوقف عملية النمو في النص ويمتنع تشكل وحدة انصهارية بين مكوناته. ويبدو في النهاية أن ما يفعله النص هو وضع عناصر في فضاء واحد لا تنتظمها فيه علاقات توحيد عضوية بل علاقة احتواء زمني غير أساسية ولا يحكم موضوعة الوحدات المتشكلة من هذه العناصر في فضاء واحد سوى آلية المجاورة.

وقد تبلغ هذه العملية درجة أعلى من ذلك تنخلع فيها من النص حتى علاقات المجاز المرسل من النمط الهامشي المتمثل في الظرفية (زمانية أو

xx لاحظ المير، إلى استعمال منارين تحكمها آلية التجاور أنونيس كتاب القصائد الخمس تليها المطابقات والأوائل، عباس بيضون زوار

الشتوة الأولى
مسيوقاً ب
صند الأمثال
يليه مدافن
زجاجية.

مكانية) ويعدم فيها التنامي المشكل للوحدات الصغرى إلا على مستوى
بؤري يقتصر على تكوين بصري أولي لأشياء محدودة أو لموجودات
بصرية صغرى. وفي هذه الحالة تحكم آلية المجاورة حضور الموجودات
الصغرى تماماً، وتمثل عملية تحيل النص فعلاً تراكمياً خالصاً بالمعنى
الحرفي للكلمة أي دون أن تكون بين الموجودات أي علاقات سوى علاقة
التراكم التراتبي على اصفحة في سطور متتابة وتندرج هذه الظاهرة
أيضاً ضمن ما أسميته في دراسة أخرى «هندسة المكان» إذ ينعدم
التربط الزمني تماماً ويحل الإقحام المكاني محله. وراجعوا التفاصيل
في الدراسة المذكورة. ومن من تبرز لديهم هذه الآلية التشكيلية بقوة
يحيى جابر واسكندر حبش. هوذا نموذج من الأول:

«الخطاط منهمك على لافتة الصراف

تحت قدميه ياقطة بالية لتظاهرة.

رغوة صابون تترسخ على زجاج مقهى.

طاولة مربعة لمجتمعين تحت قبعات.

رجل يحمل دجاجة تفرقر بين يديه

يتناقش بحدة مع آخر يحمر بيضة.

رجل يمزق أوراق روزنامة.

ويرميها في صحن متسولة.

نادل يكنس حروفاً وأوراقاً.

صيصان بين الطاولات.

على طاولة مستطيلة

حقيبة سمسونايت.

نظارة سوداء. قفازات بيض.

دمية مانيكان، عكازات.

ضمادات ملفوفة حول الكراسي.

في الخارج

تنزلق عربة مقعد بين السيارات».

ومن اجلني في هذا النص أن سيطرة آلية التشكيل المكاني سيطرة كلية، فالفهم الأول الذي يحرك توزيع العبارات على الصفحة هو هم شكلي صرف يتمثل في فصل كل سطرين

بمسافة بيضاء متساوية تماماً هي المسافة الطباعية المزدوجة ولهذا الفعل الآلي أولوية تامة حتى على أو بشكل خاص على الروابط المعنوية بين الوحدات الصغرى. فلو كان للمعنى أولوية لكانت الوحدات التالية رتبّت بالطريقة التالية لأنها عناصر مترابطة فعلاً داخل الكتابة ذاتها:

«الخطاط منهمك على لافتة الصراف

تحت قدميه يافطة بالية لتظاهرة».

«رجل يحمل دجاجة تفرفر بين يديه

يتناقش بحدة مع آخر يحمل بيضة».

«رجل يمزق أوراق روزنامة

ويرميها في صحن متسولة».

«على طاولة مستطيلة

حقيقية سمسونات.

نظارة سوداء، قفازات بيض.

دمية مانيكان، عكازات،

ضمادات ملفوفة حول الكراسي».

«في الخارج

تنزلق عربة مقعد بين السيارات».

وما يجلوه ذلك كله هو رفض اتباع قواعد تشكيل الوحدة، حتى حين تكون الوحدة قائمة فعلاً بين الأجزاء، والاستجابة لضغوط أو إغواءات آليات تمزيق الوحدة وإحلال آلية التجاور والتوزيع الفيزيائي المكاني الصرف كفاعلية تنظيمية محلّ قواعد التنظيم لتي تقتضيها الوحدة. بكلمات أخرى، تتصارع في هذا النص وتتنازع فاعليتان وكيّتان. إحداهما توحيدية تتشكل على مستوى التكوين الدلالي، والأخرى تشكيلية خاضعة لآليات التجاور وهندسة المكان في معزل عن المعنى. وتنتصر في النص القوة الثانية مجسدة انهيار المعنى وجماليات الوحدة كمكونات وفاعليات مشكلة لبنية النص ولا ندرك صدق ذلك وأهميته إلا حين نقارن هذا النص بنصوص أنتجت في أوج طغيان جماليات الوحدة لشعراء مؤسسين مثل البعث والرماد أو نهر الرماد أو مدينة بلا مطر أو نصوص لشعراء أقل حضوراً وشهرة بكثير استمروا يصدرون عن جماليات الوحدة ويكتبون في الثمانينات مثل النص التالي لفايز صياغ. وراجعوه في الملحق م/ ١١.

كنت قد أسميت النمط الذي ينتمي إليه نص يحيى جابر «جماليات اللقطة» وأشرت إلى كونه ينتمي جوهرياً إلى اصوريّة غير أن ثمة فروقاً واضحة بين النمطين، ففيم تميل اللقطة الصورية إلى خلق تكوين كلي متكامل، يخلق يحيى جابر تكويناً تجميعياً متقطعاً، يتألف من وحدات صغرى لا تشدها حركة نمو عضوي داخلي، وما قد ينشأ بينها من وشائج عبر قراءة للتضاد والمفارقة الضدية، والمفارقة اللاذعة لا يتشكل إلا على مستوى القراءة وزيادة درجة انخراط المتلقي في فعل التكوين والتركيب وخلق الحركة التوحيدية وبهذا المعنى فإن هذا النمط من النص يشكل عودة انبعاث لآليات تشكيل قديمة في الشعر العربي، واكتسبت درجة أكبر من الأهمية في خمسينات قبل أن تنحسر بيطغي مكانها نمط التكوين العضوي والترميزي. وبين النصوص التي تنتمي إلى هذا النمط ما كنت قد درسته قبل سنوات في بحث عن أنهاج التصور والتشكيل أمل أن يتقصاه القارئ في موضعه وسأكتفي هنا باقتباس أحد النصوص التي كنت قد ناقشتها سابقاً لإبراز التواشج الرحمي بينها وبين نص يحيى جابر وفتح المجال بذلك للتساؤل عن الدلالات التاريخية والجمالية لعودة مثل تلك الآليات التشكيلية إلى البروز في شعر اللحظة الراهنة.

عبد الوهاب البياتي

سوق القرية

«الشمس، والحرر الهزيلة، والذباب
وحذاء جندي قديم
يتداول الأيدي، وفلاح يحدق في الفراغ
في مطلع العام الجديد
يداي تمتلئان حتماً بالنقود
وسأشتري هذا الحذاء»
وصياح ديك فرّ من قفص، وقديس صغير
«ما حكّ جلدك مثل ظفرك»
و«الطريق إلى الجحيم
من جنة الفردوس أقرب»، والذباب
والحاصدون المتعبون
«زرعوا ولم نأكل
ونزرع صاغرين، فيأكلون»
والعائدون من المدينة، «يا لها وحشاً ضريع
صرعاه موتانا، وأجساد النساء
والحالمون الطيبون»
وخوار أبقار، وبائعة الأساور والعطور
كالخنفساء تدبّ: «قبرتي العزيزة يا سدوم

لن يصلح العطار ما قد أفسد الدهر الغشوم»
وبنادق سود ومحراث، ونار
تخبو، وحداد يراود جفنه الدامي النعاس
«أبدأ على أشكالها تقع الطيور
والبحر لا يقوى على غسل الخطايا، والدموع»
والشمس في كبد السماء
وبائعات الكرم يجمعن السلال
«عينا حبيبي كوكبان
وصدره ورد الربيع»
والسوق يقفر، والحوانيت الصغيرة والذباب
يصطاده الأطفال، والافق البعيد
وتثاؤب الأكواخ في غب النخيل».

ديوان عبد الوهاب البياتي، دار العودة،

ط ٣ (بيروت، ١٩٧٩) ج ١، صص ١٩٠ - ١٩٢.

وقد لا تكون هناك، على مستوى آليات التشكيل أو قواعد الأداء، إلا فروق طفيفة بين نمطي التجميع والتجاور اللذين يحكما تشكل نصي يحيى جابر وعبد الوهاب البياتي، لكن بينهما، على مستوى آخر تماماً، فرقاً أساسياً هو خمود البعد الانفعالي وحيادية اللهجة والتقطع والإرهاق الإيقاعي في نص جابر بالقياس إلى نص البياتي؛ وكل ذلك في الجوهر من الفرق بين مرحلتين من مراحل الحياة العربية كانت إحدهما مرحلة الإيقاع الصاعد المليء بالزخم الانفعالي والكثافة الشعورية الواضحة، والثانية مرحلة الإيقاع الهابط المتكسر التي تجسد عملية تشظ جذرية وهمود انفعالي مرهق وتشئت الانفعالات وإبهامها وتناقضها.

وإن نتأمل الفاعليات الكامنة وراء طغيان آليات التجميع والتجاوز بدلاً من آليات التوحيد والصهر، فإنّ بعدين جوهريين يبرزان ويحتلان مركز الصدارة: الأول هو احتجاب الذات أو عيابها وانهايار الأنا المفسرة للعالم، والتخلي عن ممارسة عملية التفسير أو عدم الاهتمام بها أصلاً، وفي أفضل الحالات وضع الموجودات في فضاء واحد وترك مسألة التفسير واكتشاف الروابط بينها للمتلقّي تماماً. وانهايار التفسير يعني جوهرياً انهايار العقائديات الكلية التي يصدر عنها التفسير، أو الرؤى المفسرة، فكل تفسير يتسند إلى جهاز مفسر. أما في شعر الحداثة في هذه المرحلة فقد انهارت الأنظمة الفكرية التي يمكن أن يستند إليها التفسير. من هنا يُقدّم العالم والموجودات من خلال الرؤية الفيزيائية اللاقطة للموجود أي لصورة العالم ومعطياته الخارجية دون تدخل للرؤيا التي كانت، مثلاً، تختفي وراء كل نص يكتبه خليل حاوي أو أدونيس مشكلة النظام الفكري القاريء للعالم والمفسر له. وبين ما يعنيه هذا التحول أيضاً انهايار دور المبشر أو الداعية أو المجتذب للمريدين أو الهادي أو المعلم أو الرائي أو النبي الذي كان الشاعر يتقمصه أو يلعبه أو، على الأقل، يدعيه لنفسه.

أما لبعده الثاني فإنه مرتبط بطبيعة الرؤية التجاوزية للعالم أي بكيفية الرؤية ومنظور المعاينة. ومن الحلي أن الرؤية الجديدة تركز على إبراز التناقض والتعارض والتضاد والتنافي بين مكونات العالم الذي تعينه من خلال ما سأسميه «الإقحام التجاوزي»، على العكس تماماً من الرؤيا التوحيدية التي كانت تركز على إبراز علاقات المشابهة والتكامل بين مكونات الوجود وتكشف الوحدة الخفية التي تشجها وراء مظاهر الاختلاف. وحين كانت الرؤيا التوحيدية تبرز التعارض فقد كانت تفعل ذلك في إطار رؤيا مفسرة كلية تهدف إلى خلق تركيبة جديدة تتجاوز التعارض كأن تبرز التعارض بين الماضي والحاضر أو بين الواقع والحلم في إطار رؤيا تسعى جذرياً إلى تدمير الماضي وتغيير الواقع الراهن وتحقيق عالم الحلم الخلاق. أما في شعر اللحظة الراهنة فإن التناقض يبدو المبدأ الناظم للعلاقات بين الأشياء أياً كانت، في غياب أي رؤيا تغييرية للوجود الإنساني. التناقض، هنا، هو ما يحكم العالم كما كنت قد كشفت في سياق آخر من هذا البحث. وبهذا المعنى فإن الشعر الآن يصدر عن منابع عقائدية (بالمعنى العريض للكلمة) أو، بشكل أدق، عن بنية معرفية جديدة مغايرة تماماً للبنية المعرفية التي فاض عنها الشعر، بر الكتابة

العربية كلها، بين جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة في طرف ومحمود درويش وقايز خضور في الطرف الآخر، أي على مدى ما يقارب ثلاثة أرباع القرن من الزمان الاحتدامي. ولا يمثل انهيار الأنا المفسرة هنا لعبة فنية من النمط الذي يمثله تشكيل الصورة عند الصوريين أو تكوين المعادل الموضوعي عند تي إس إليوت، مثلاً، لأن كلا هذين الأمرين يفترض وضوحاً وتشكلاً متجانساً وصلابة للبعد الانفعالي - التجريبي الذي يبتكر المعادل الموضوعي تجسيداً له، فيما تقوم عملية التجاور والتجميع في المرحلة التي أناقشها على درجة عالية من الالتباس الانفعالي واحيدية وضمور الذات المعينة ضموراً يصل مشرف الغياب أحياناً والاستسلامية لهلامية الوجود المادي للأشياء في العالم وانغلاقية الوجود وظلميته أحياناً أخرى. كن شعر إليوت يصدر عن رؤيا كلية مفسرة، وعن موقف جلي واضح المكونات فكرياً وانفعالياً من العالم، وكان المعادل الموضوعي الذي يبتكره قادراً في رايه على الانحلال في ذات المتلقي وإفراغ اشحنة الشعورية التي يحملها في نفسه. أما الشعر الذي أضفه فإنه لا يقوم على أي من هذه المعطيات بل يصدر عن بنية معرفية متخالطة متشاجرة متلاسة متعاندة متناقضة متخالقة متباهمة يتشكل المستوى الانفعالي منها بالقدر نفسه من التخالط والتشاجر والتعاند والتناقض والتغلق واستباهم.

- ٣٥

بوسع مقارنة سريعة لنصين منشورين في عدد واحد من كلمات ومكتوبين في زمنين متقاربين أن تكشف الكثير مما أسعى إلى بلورته من سمات للشعر في اللحظة الراهنة ولجماليات التجاور وجماليات اللقطة وتكوين الصورة وطبيعة إيقاع العبارة، أو إيقاع المعنى كما يمكن أن يسمى أيضاً. أول النصين لشاعر اكتمل تشكله في المرحلة التي طغت فيها البنية المعرفية التي أسهمت في تكوينها جذرياً جماليات الوحدة هو سعدي يوسف، والنص الثاني لشاعر يتشكل عالمه في إطار البنية المعرفية التي تسهم في تكوينها جذرياً جماليات التجاور هو عبد الله الريامي. وينبغي أن أشير فوراً إلى أن فعل المقارنة لا يتضمن حكم قيمة إطلاقاً.

هوذا مقطع واحد من قصيدة طويلة لسعدي يوسف تحمل عنواناً واحداً جامعاً للمقاطع التي تتألف منها القصيدة هو «مجاز وسبعة أبواب» وتضم سبعة مقاطع مرقمة تصاعدياً

من واحد إلى سبعة يسبقها مقطع لا يحمل رقماً. ويبدو بجلاء أن ثمة قدراً عالياً من التنظيم يوحد المقاطع كلها في بنية متناسقة وأن العنوان ذاته يجسد آلية التنظيم لأنه يفصح عن وجود «مجاز» يؤدي إلى سبعة أبواب؛ والمجاز لا يحمل رقماً لأنه مفرد بذاته ولا يشكل واحداً من الأبواب، أما الأبواب التي يؤدي المجاز إليها فإنها مرقمة تصاعدياً وبصورة منظمة وينتظم المقاطع الثمانية كلها متخلل جذري واحد، وخيال انصهاري، وإيقاع صاعد يتفجر حيوية وتلوناً وتحولات، وصورة شعرية عضوية التشكيل محكومة بالخيال التوحيدي ذاته الذي تفيض من بؤرته القصيدة كلها

١

«للثلج أو للرمال

قل:

للثلج أو للشمس...

ثم تجيء غرناطة

...

...

لكن نخلًا بالضواحي ينقل الخطوات أبعد

نحو أرض الله

نحو تميمة معقودة بالروح

كيف أقام هذا النحل عندك

كيف قام

وأي تمرات على كسر لشعير توهجت

مثل العقيق يمانياً في لحظة الإفطار..

تأتي النسمة الأولى من السعفات

والأخرى نأرج بالصنوبر

أيها النخل المهاجر
أيها الجبل البعيد
الماء يثلج راحتي ممسكاً بالزعتر البري
بالنعناع
بالعود..
السفينة أقلت
ونأت بلنسية العجيبة...
سوف نرجع للسهب
وسوف نسري مثلاً كنا على طرق البريد
وسوف تستبق القوافل مثل مسبحة
تخوض في الرمال
وفي عظام جمالنا
ستكون إفريقية للنأي
أو للنفي
تكون على أنامل من نحب: الليل
والحناء
ولذهب
تكون الموت واللعبا
وما أنذا، الغريب،
أطوف بالأسوار
لا النخل الذي يذوي يسامرني
ولا أرج الصنوبر في الثنية.

ربما ذهب الذين أحبهم

وبقيت

لست السيف كي أحيأ عى ماء الفرند،

أريد أن ألقى الذين أحبهم

يا أيها البرج الوحيد».

كلمات ع ١٦، ١٩٩٢، صص ٣٧ - ٣٩.

وهودا، في مقابل ذلك، مقطع أيضاً من «عمل» الريامي له عنوان مستقل لكن ليس هناك ما يشير إلى كونه يندرج عضوياً في العمر المنشور الذي يحمل عنوان «قصائد في سحر العابرين» والمؤلف من تسعة نصوص يحمل كل منها عنوانه الخاص ولا تحمل القطع أرقاماً توحى بوجود علاقة ما بينها ولا يبدو أن ثمة علاقة توحيدية بين القطع الموضوعية معاً في العمل المذكور تسوّغ اعتبارها جميعاً «قصائد في سحر العابرين»، بل يبدو أن ما يجمعها في مكان واحد هو كليات التجاور وفعل التجميع الذي وصفته في مكان آخر وتتفاير القطع وتختلف فيما بينها لكن لها سمات مشتركة منها تحاور صور شعرية تكثر بينها الصور الصادمة لا يحكم وجودها في القطع خيال انصهاري أو انفعال طغ موحّد، بلغة كوبردج، أو متخللات جذرية متحانسة، ومنها سيطرة إيقاع مقطع مرهق يتشكل من إيقاع لعبارة الدالة المفردة ويحسد تقطعه تقطع التشكيل الدلالي نفسه وغياب الوشائج العضوية بين البنى الدلالية والتركيبية الصغرى التي تنشأ من تراكمها انتابعي النسبة الكلية للقطعة المفردة وثمة غياب أشد بروزاً للوشائج بين القطع المتقطعة ينتج منه عدم تشكل بنية كلية متناسقة أو تشكل بنية غير متناسقة، للعمر المنشور تحت عنوان ينسب القطع إلى بؤرة مشتركة - إن لم تكن واحدة - هي كونها جميعاً «في سحر العابرين»

لست للنسيان

«ماذا تفعل وحدك في مقصورة العميان؟»

إلى متى تطل تسوس

الكهنة

والهواء

واحنين لوفي الذي يتمرغ

في الإسطبل المجاور لسريرك

لك عيون المحفات

وقلب نهشته صقور ومدن

تتداعى في مرآتك الآن قصصاً وهمية

وحدنا نعرف أن ليل طنجة

مصير معلق

في بنطال زاهر الغافري ..

لا بد للشاعر من حثف

أنيق يلقاه

بعده على الأرض أن تنسحب كثور مطعون»

سأ،، صص ٨٢-٨٣.

وقد يكون من الدال بحق أن قصيدة سعدي يوسف وعمل عبد الله الريامي يتجاوران هما بدورهما في مجلة تنتمي إلى الإطار الفكري - التصوري المشترك الذي تشكله الحداثة العربية. ففي تجاورهما ما يجسد طبيعة تشكيل الابداع الحداثي في اللحظة الراهنة

وتنوعه وتغايره وسقوط النموذج اطاغي أو الواحد وانتفاء فكرة المركز... إلخ، مما أشرت إليه في دراسة أخرى هي «الجرس الذي يقرع في حنايا الروح» ولا أود تكرار تفصيله هنا، لكن انظروا قسماً منه في فقرة أخرى والنص كاملاً في كلمات ومواقف.

يشكل التجاور الآلية المولدة للبنية في الشعر لجاهلي، بل إنه يتجاوز الشعر إلى محالات الإبداع والوجود الأخرى. ففي ظني أن بنية النص القرآني تتشكل هي أيضاً تبعاً لآليات التجاور. وما أقصده بالبنية يشمل بنية السورة المفردة ومواقع الآيات فيها كما يشمل بنية النص القرآني التام. ولعل العملية التاريخية التي أنتجت النص كما نعرفه الآن أن تكون بذاتها إفصاحاً عن قيام النص على آليات التجاور. فعملية جمع القرآن الكريم لم تستند إلى مفهوم محدد للوحدة أو إلى وجود علاقات محددة من النمط الذي يولد الوحدة، بين الآيات في السورة الواحدة أو بين السور التي تشكل النص الكلي. ويبدو لي أن لهذه الحقيقة التاريخية درجة من الأهمية لم ندركها من قبل وتأثيراً بالغ العمق على جوانب مختلفة ومتعددة من النشاط الإبداعي العربي ومن الوجود العربي نفسه. وقد أناقش هذه المقولة بشيء من التفصيل فيما بعد.

كذلك يحكم قانون التجاور النتاج الثقافي العربي في مراحل التكوينية التدوينية. إن كلياته وديمته تنظم حكاياتها تبعاً لمبدأ التجاور لا لمبدأ الوحدة. وقد نظم المؤلفون العرب الأوائل كتبهم تبعاً لهذه الآلية أيضاً. وقد ألف أول معجم لغوي عربي تبعاً لتجاور مخارج الحروف من الحلق، ولم يسع إلى اكتشاف مبدأ موحد. كذلك ألف الخليل علم العروض تبعاً لمبدأ تجاور التفعيلات في الدائرة العروضية.

xx هل أنت واثق
من سلامة هذا
الكلام؟ لماذا لا
تؤجل معالجة
هذه النقطة إلى
ماسبة أخرى؟

الملحقات

معينة، ولر صبح العكس لأصبح الشمر شكلاً من أشكال

العلم.

لا نقصد أن نرفض الشكل، كشكل، بل كنماذج مسبقه وأصول تقنية فنية. نقصد أن يتجرد الشعر من كل قالب مفروض، وأن لا يخضع لغير الفن، إن للشعر الجديد أشكاله الخاصة، فللقصيدة الجديدة كفيتهما الخاصة، وطريقتها التعبيرية الخاصة، ولها بمعنى آخر، نظامها الخاص. فشكل القصيدة الجديدة هو وحدتها العضوية، هو واقعيتها الفردية التي لا يمكن تفكيكها، قبل أن يكون إيقاعاً أو وزنًا. هذه الوحدة العضوية لا تقيم بشكل تجريدي، لأننا حين تفصلها عن القصيدة، تصبح وهماً. ليس لهيكل القصيدة الجديدة والاعية جمالية إلا في حياة القصيدة — في حضورها كوحدة وكل. يمكن أن يعبر عن فنية القصيدة بهذه الصيغة طريقة القول هي أكثر أهمية مما يقال. فالفنية الجديدة هي من أهم العناصر الشعرية. ولذلك يجب أن تكون القصيدة شيئاً تاماً تتداخل وتتقاطع بحيث أن كل جزء منها يأخذ معناه من الكل. للقصيدة، بهذا المعنى، نوع من الغائية الداخلية. إن النظر إلى الشكل بحد

الملحقات م / ١

أونيس

«ليس الشكل «وزناً»، لكنه نوع من البناء لهذا يبقى كل بناء، قابلاً للتجدد والتغير. ولا تتبع الموسيقى في الشعر الجديد من تناعم بين اجزاء خارجية وأقيسة شكلية، بل تتبع من تناعم داخلي حركي هو أكثر من أن يكون مجرد قياس. وراء التناعم الشكلي الحسابي، تناعم حركي داخلي هو سّر الموسيقى في الشعر.

لن تسكن القصيدة الحديثة في أي شكل، وهي جاهدة أبداً في الهرب من كل أنواع الانحباس في أوزان أو إيقاعات محددة، بحيث يتاح لها أن توحى بشكل أشمل، الإحساس بجوهر متموج لا يترك إدراكاً كلياً ونهائياً، جوهر عصراً، الحاضر، جوهر الإنسان. لم يعد الشكل مجرد جمال، ففكرة الحمال بمعناها القديم فكرة باحت، وربما ماتت. إن للفاعلية الشعرية غايات تتجاوز مثل هذا الجمال من هنا، لا يمكن أن يكون الشكل خالداً وفقاً لجمعية

ذاته، أي الشكلية - قتل للأثر الفني فإذا كان علم جمال
الخمسون بعد ذاته «يقتل» القصيدة» إذ يعريها من الشكل،
فإن علم جمال 'الشكل' بعد ذاته، يقتلها هو كذلك إذ يردها
إلى مجرد هيكل

إن واقع القصيدة، كحضور مشخص في هيكل ما، هو
شكها، فشكل القصيدة هو القصيدة كلها: لغة غير
منفصلة عما نقوله، ومضمون ليس منفصلاً عن
الكلمات التي تفصح عنه. فالشكل والمضمون وحدة في
كل أثر شعري حقيقي، وهي وحدة انصهار أصيل.
ويأتي ضعف القصيدة من التفاسحات».

"Certainly American practitioners and academic departments found this European pattern a congenial one to emulate. The first American department of comparative literature was established in 1891 at Columbia University, as was the first journal of comparative literature. Consider what George Edward Woodberry - the department's first chaired professor-had to say about his field:

The parts of the world draw together, and with them the parts of knowledge, slowly knitting into that one intellectual state which, above the sphere of politics and with no more institutional machinery than tribunals of jurists and congresses of gentlemen, will be at last the true bond of all the world. The modern scholar shares more than other citizens in the benefits of this enlargement and intercommunication, this age equally of expansion and concentration on the vast scale, this infinitely extended and intimate commingling of nations with one another and with the past. His ordinary mental experience includes more of race-memory and of race-imagination than belonged to his predecessors, and his outlook before and after is on greater horizons, he lives in a larger world-is, in fact, born no longer to the freedom of a city merely, however noble, but to that new citizenship in the rising state which - the obscurer or brighter dream of all great scholars from Plato to Goethe - is without frontiers or race or force, but there is reason supreme. The emergence and growth of the new study known as Comparative Literature are incidental to the coming of this larger world and the entrance of scholars upon its work: the study will run its course and together with other converging elements goes to its goal in the unity of mankind found in the spiritual unities of science, art and love.⁴⁶

Such rhetoric uncomplicatedly and naively resonates with the influence of Croce and De Sanctis, and also with the earlier ideas of Wilhelm von Humboldt. But there is a certain quaintness in Woodberry's

Culture and Imperialism

'tribunals of jurists and congresses of gentlemen', more than a little belied by the actualities of life in the 'larger world' he speaks of. In a time of the greatest Western imperial hegemony in history, Woodberry manages to overlook that dominating form of political unity in order to celebrate a still higher, strictly ideal unity. He is unclear about how 'the spiritual unities of science, art and love' are to deal with less pleasant realities, much less how 'spiritual unities' can be expected to overcome the facts of materiality, power, and political division.

Academic work in comparative literature carried with it the notion that Europe and the United States together were the centre of the world, not simply by virtue of their political positions, but also because their literatures were the ones most worth studying. When Europe succumbed to fascism and when the United States benefited so richly from the many émigré scholars who came to it, understandably little of their sense of crisis took root with them. *Mimesis*, for example, written while Auerbach was in exile from Nazi Europe in Istanbul, was not simply an exercise in textual explication, but – he says in his 1952 essay to which I have just referred – an act of civilizational survival. It had seemed to him that his mission as a comparatist was to present, perhaps for the last time, the complex evolution of European literature in all its variety from Homer to Virginia Woolf. Curtius's book on the Latin Middle Ages was composed out of the same driven fear. Yet how little of that spirit survived in the thousands of academic literary scholars who were influenced by these two books! *Mimesis* was

praised for being a remarkable work of rich analysis, but the sense of its mission died in the often trivial uses made of it.⁴⁷ Finally in the Late 1950^s *Sputnik* came along, and transformed the study of foreign languages and of comparative literature – into fields directly affecting national security. The National Defense Education Act⁴⁸ promoted the field and, with it, alas, an even more complacent ethnocentrism and covert Cold Warriorism than Woodberry could have imagined.

As *Mimesis* immediately reveals, however, the notion of Western literature that lies at the very core of comparative study centrally highlights, dramatizes, and celebrates a certain idea of history, and at the same time obscures the fundamental geographical and political reality empowering that idea. The idea of European or Western literary history contained in it and the other scholarly works of comparative literature is essentially idealistic and, in an unsystematic way, Hegelian. Thus the principle of development by which Romania is said to have acquired dominance is incorporative and synthetic. More and more reality is included in a literature that expands and elaborates from the medieval chronicles to the great edifices of nineteenth-century narrative fiction – in the works of Stendhal, Balzac, Zola, Dickens, Proust. Each work in the progression represents a synthesis of problematic elements that disturb the basic Christian order so memorably laid out in the *Divine Comedy*. Class, political upheavals, shifts in economic patterns and organization, war: all these subjects, for great authors like Cervantes, Shakespeare, Montaigne, as well as for a host of lesser writers, are enfolded within recurrently renewed structures, visions, stabilities, all of them attesting to the abiding dialectical order represented by Europe itself.

The salutary vision of a 'world literature' that acquired a redemptive status in the twentieth century coincides with what theorists of colonial geography also articulated. In the writings of Halford Mackinder, George Chisolm, Georges Hardy, Leroy Beaulieu and Lucien Fevre, a much franker appraisal of the world system appears, equally metrocentric and imperial, but instead of history alone, now both empire and actual geographical space collaborate to produce a 'world-empire' commanded by Europe. But in this geographically articulated vision (much of it based, as Paul Carter shows in *The Road to Botany Bay*, on the cartographic results of actual geographical exploration and conquest) there is no less strong a commitment to the belief that European pre-eminence is natural, the culmination of what Chisolm calls various 'historical advantages' that allowed Europe to override the 'natural advantages' of the more fertile, wealthy, and accessible regions it controlled.⁴⁹ Fevre's *La Terre et L'évolution humaine* (1922), a vigorous and integral encyclopaedia, matches Woodberry for its scope and Utopianism.

To their audience in the late nineteenth and early twentieth centuries, the great geographical synthesizers offered technical explanations for ready political actualities. Europe *did* command the world; the imperial map *did* license the cultural vision".

كمال أبو ديب

بلى،

إنه

لزمّن الخلخلة والسقوط /

لكن،

ليكن أيضاً

زمن الاكتناه والإبداع الحر

١-

إنه زمن الخلخلة، إذن الخلخلة والتقوّض والسقوط. لزمن الذي انتظرناه بلهفة الحقول إلى مطر، بعد صيف فظّ قاتظ مديد.

كل شيء على شفير الهاوية، ألف شيء وشيء قد تهاوى فعلاً، واكتمل اندثاره، وسيفدو، وشيكاً، نسياً منسياً.

هكذا تتحرّر الأسئلة في البال، ويحار البال بالأسئلة في أي وجهة (وبعد قليل من النقاش سأحوّل المفرد إلى جمع، لأقول «في أي وجهات»؟) تتجه الطاقات الإبداعية العربية، الآن وقد تداعى المعبد الأجوف الذي كانت قد أحرقت نفسها بخوراً على مذابحه^٩ وفي الظن، وإن بعض الظن ببعض إثم، أنني كنت بين أوائل من اكتنھوا هذا الانهيار برعماً برعماً. قبل أن يينع وتبصره العيون التي اعتادت ألا ترى سوى الباهر من الضوء. ولقد بشرت بالخلخلة وتمنيتها ورحوتها لأنها، في يقيني، كانت خلخلة الكلاكل الراححة على الصدور حتى درجة خنق الأنفاس، والبنى المترصّة في العروق حتى التكلّس واليباس.

أما المعبد الذي عنه أحكي ، فهو معبد العقائدية ، والواحدية - ايوحدانية ، والوثوقية المطلقة ، والمذهبية المضطهدة الضيقة ، ومحدودية الرؤية ، وعنجهية التسلط وامتلاك القوة المعبد الذي انتصب شاهقاً في كل مكان من الأرض العربية (بل ومن السماء العربية أيضاً) خلال العقود الأربعة الماضية. كان معبداً أسهم الإبداع العربي في إنشائه وترسيخه ، ولم يرثه أو يتلقه من مصادر أخرى وحسب. وبهذا المعنى لم يكن الإبداع تابعاً أبداً ، بل كان رائداً وخلاقاً ومشاركاً في البلورة والتشكيل. ووصل في فاعليته درجة قصوى من التلاحم مع العقائدي والسياسي. وقد أدى التلاحم بين العقائدي والشعري (أو لفي بشكل عام) دوراً لا شك في أهميته. له ندين ببعض من أفضل ما في الكتابة العربية المعاصرة من إنجازات ، وله يدين بعض أبرز مبدعين شهرتهم وبالمكانة التي احتلوا في مساحات وعينا وحياتنا الثقافية ولقد كان ذلك كله ، دونما ريبية ، فضلاً وإنجازاً يستحقن التنويه والعرفان.

غير أن الأزمنة لم تعد الأزمنة ، والمكان لم يعد المكان ، فلقد تغير العالم وأيم الحق ومع كل هذا التغير صار طبيعياً أن ذلك الدور الذي لعبه التلاحم بين العقائدي والفني لم يعد ممكناً أو مطلوباً بعد الآن. وهو ليس ممكناً ، حتى لو افترضنا أنه ما يزال مطلوباً ، بل إنه غداً غير ممكن وغير مطلوب منذ أواسط السبعينات لقد انتهى دور المكون الإبداعي الفني في بلورة المشروع النهضوي التحديثي (القومي العلماني الاشتراكي) ، وفي إنجازة ، منذ أن بدأ سقوط المكون السياسي الاجتماعي لهذا المشروع ولم يبق أمام الإبداعي من أدوار محتملة نظرياً إلا اثنان النذب والتفجع والرتاء ، أو لنقد الضدي المناويء

كذلك لم يكن ثمة غير مجال هامشي للوعي النقدي الضدي ، لأن الأنظمة العربية بلغت ذروة القمم والاضطهاد في تعاملها مع كل اختلاف ، دع عنك النقد والمناوأة. من جهة ثالثة ، لم يعد مجدياً أن يتمادى الفن في موقف النقد المناويء من مشروع هو جزء أساسي منه وهو في حالة انهيار ، لأن الإلحاح على رسم المشروع بالانهيار يصبح بصورة آلية وسمماً للفن نفسه بذلك ، ومن يتوقع أن يكون الفن قادراً على نكران فضل الذات والاعتراف بالانهيار ، وفي الجوهر من الفن رؤية نرجسية نبوية تحرص دائماً على أن تنسب للذات دور الرائي العرف المدرك المخلص المنقذ؟

لكل هذه الأسباب ، ولغيرها أيضاً ، أصبح أبلغ موقف نقدي يمكن للفن أن يتخذه هو أن

يسعى جاهدًا إلى الثورة على نفسه والتغيير من الداخل، أي تغيير مهم الإبداع لنفسه ووظيفته، وعلاقته بالعالم، وشروط تحققه، في نمط من الممارسة النقدية الحقيقية للذات وللمشروع الكلي، ثم أن ينصرف الفن بعدها إلى البحث عن وجهات وفضاءات أخرى تقع خارج مجال فعالية المشروع المنهري، في طموح حقيقي لأن ينقذ نفسه من الانهيار

كانت السمة الأساسية للعقود الأخيرة هي أن الإبداع خلالها كان يتم ضمن إطار مرجعي يغدق عليه أهميته وحقول طاقاته الدلالية. كبار اشعراء صنعوا أسماءهم في هذا الإطار، وكانت الحداثة الفنية تشتق مكوناتها وسماتها من دورها المتفق على أهميته التغييرية - التحديثية داخل هذا الإطار المرجعي.

لكن هوذا عصر انهيار المرجعية قد حلّ، ولقد تمّ حلوله بجلبة وهدير شاهقين وها هوذا الإبداع يقف فيه أعزل وحيداً فهل يستطيع أن يتحرك خارج الماء الذي بدا لزمن طويل أنه ماء بقاءه وشرط وجوده، بالمعنى الدقيق الذي يكون به الماء شرط وجود لحياة الأسماك؟

إن الإبداع العربي ليواجه الآن مرحلة الأسئلة الصعبة التي يحتاج فيها إلى برهنة أهميته وحقّه في احتلال مكانة مرموقة من سلّم المعارف والنشاطات الإنسانية التي تمارسها الثقافة والمجتمع دونما إطار مرجعي يشتقّ منه هذه الأهمية، أو يضمن لنفسه بانتمائه إليه تلك المكانة

وإن الإبداع الآن ليواجه عالماً مغلقاً ومفتوحاً في آن واحد، وليس هناك محور أو محاور مسبقة التشكل يقدر أن يتمحور حولها ويشرع في الدوران حاملاً طاقات دلالية جاهزة، ومستغلاً وجود بني تصويرية وشعورية قائمة في العالم الخارجي تمنح سبيلاً ممهّداً يمتاح منه بمجرد أن يكون للنفاذ إلى مشاركته لمتلقي وتعاطفه فلقد نهار، بين ما انهار، الإجماع الذي كان اصدر الجوهري لفاعلية لكتابة في العقود السابقة فكيف ينطلق الإبداع الآن، وبأي الاتجاهات يدفع بمجسّته المستشعرة؟ وما الذي يمكن أن يطمح إلى إنجازه؟ إن الأسئلة لتتوالى، وإن كلاً منها ليولّد أسئلة أخرى أكثر صعوبة، وأشدّ إلحاحاً

هل يستطيع الإبداع أن يعمّق فهمنا للعالم والأشياء خارج إطار مشروع سياسي حضاري كلي جماعي؟ هل يستطيع المبدع العربي الآن أن يضيف شعباً إلى إبداعات الآخرين في العالم، شيئاً لا يسعى إلى أن يبرّر فقره ومحدوديته بالقول إنه يعبر عن هموم خاصة في إطار ثقافة معينة وفي وضع تاريخي محدد؟ هل يستطيع الإبداع أن

يسهم في فكّ مغاليق العالم وإنارة زوايا من الوجود الإنساني لم تسطع عليها أضواء الآخرين؟ هل يقدر الإبداع أن يمنح اللغة حياة متفجرة ودات ديمومة لا تشتقّ ميزاتٍها من أنها مغايرة للغة الجماعية التقليدية، ولا تكتسب قيمتها من مجرد مقوّة التجديد الذي تمنّكه بالقياس إلى لغة مدرّسبة مكتملة التشكل في حدود تاريخية معينة، بل تكتسب اقيمة من سمات داخلية فيها تجعلها في ذاتها لغة فنية متفرقة جياشة بزخم الشعريه وفيأضة بها؟

ما الذي يقدر أن يقوّه الإبداع العربي لأنّ عن العالم العالم في وجوده الكلي، من حيث هو بيت الإنسان ومقامه في الكون، والعالم الموضوعي الذي نعيش فيه اللحظة؟ ما هي مناحي الكشف والإضاءة التي يقدر المبدع أن يرودها ويكتنه أغوارها مثرياً في فعله هذا فهمنّا للإنسان والأشياء والعالم؟ هل يقدر المبدع أن يخلق علاقات جديدة بالعالم الحقيقي - عالم التجربة الإنسانية والوجود اليومي والمشاعر المشبوبة بالآلفة والعادية و الالتصاق الحميم بالأشياء، أو بالانفصال الاغترابي الحيّ عنه كتجربة نابضة بالحقيقة؟ وهل يستطيع أن يظهر أن انخراطه في العالم انخراط فعّال غنيّ يحمل في طياته ما يمكن أن يثري انخراط الآخرين في العالم ويجلو أبعاداً خبيثة به؟

وبكلمات بسيطة مباشرة هل يمتلك المبدع العربي الآن مخزوناً معرفياً، ودرجة من صفاء برؤية، وحساسية مرهفة، وقدرة على النفاذ والتأمل العميق، ولغة فنية ثرية تجعله، جميعاً، قادراً على أن يقول شيئاً شيقاً وذا أهمية حقيقية عن وجوده في العالم وعن الإنسان والعالم بأبعادهما الفيزيقية والميتافيزيقية؟

- ٥ -

تتأكد أهمية لنقط الأخيرة حين نلتفت إلى سمة سلبية طاغية على شعر العقود الماضية فلقد كان معظم هذا الشعر شعراً ذهنياً، وكانت تلك إلى حدّ بعيد نتيجة ملازمة لكونه عقائدياً. من هنا احتشد الشعر بالمقولات والأفكار والمعرك الذهنية وكان يمكن اختصار الكثير من نماذجهِ إلى مقولات وقضايا ذهنية أو عقائدية خالصة، لكنه قلّ ما كان ينبض بنبض الحياة الحقيقية، أو يجسّد حضوراً فاعلاً متشابكاً في العالم اليومي الذي نعيش فيه

لقد آن أوان أن يكسر الشعر أطواقه الثلاثة الكبيرة: الآنية (بالعنيين الزماني والمكاني)، والعقائدية، والذهنية، وأن يخرج إلى الحياة الحقيقية، من جهة، ويغور إلى أعماق الذات الغامضة، من جهة أخرى أي أن يعمق اتصاله الحميم بالعالم داخله وخارجه، زمانه ومكانه، بإنسانه وأشياءه وأسلته الكبرى، ومن حيث هو كينونة متصلة اتصال مياه نهر جار بين المنبع والمصب - مع فرق جوهري واحد يوسع مجال الحركة بالنسبة للشعر، ويجعل فضاءه أكثر رحابة، ويسبغ عليه ذلك البعد الآخر لأكثر احتشاداً بالشعرية - أقصد بعد الغياب هو أن العلم مجهول المنبع والمصب، مبهم المجرى معقده، والنهر ليس كذلك.

إن انهيار جدران الطوق الذي ضرب حول الشعر وضربه الشعر حول نفسه هو أحد أهم الوجوه الإيجابية للانهيار العربي الراهن. ولقد كنت بلورت بدء هذه العملية والملاحم المائزة لها قبل سنوات، وأسميتها «الانفكاك الأكبر» للشعري عن العقائدي وأشرت، متكهناً، إلى بعض الاحتمالات الثرية التي يولدها هذا الانفكاك أمام الإبداع لعربي إن ما تمثله هذه العملية ليس أقل من انفتاح عوالم جديدة مبهمة ومثيرة أمام الإبداع لكي يمارس الاكتناء والتأمل والتأويل والكشف والتغيير والمغامرة الحقيقية الدائمة. وإن ذلك كله ليمثل تحدياً عظيماً للإبداع. تراه يكون قادراً على مواجهة التحدي؟ هل هو في مستوى هذه المكانة الجديدة التي وضعه التاريخ على عتبتها؟ أم تراه ينحسر ويجفل ويروح يندب فقدان مصادر مادته الضمنية (التي كادت تشكل لاوعياً جمعياً وأنظمة طقوسية يمارسها المبدعون بالآلية المألوفة التي تمارس بها كل جماعة طقوسها) التي كان يوقرها له بصورة آلية جاهزة، دورانه في إطار مرجعي محدّد المعطيات (ومتعددتها وغنيهاً أيضاً دون شك)؟

٦

غير أن الأسئلة الأكثر صعوبة لم تطرح بعد هي ذي بعضها هل بوسع العقل الذي تربى في أطر الشمولية والوحدانية والعقائدية والعضوية (أو على الأقل وهم العضوية) أن يتحمل آلام الانفراط والتفتت والتشظي التي يأتي بها الانهيار الراهن للمركز؟ وهل يستطيع هذا العقل أن يسلم عنه الجلد الذي احتواه، ويتخلص من المنظور الأسر الذي

صاغ رؤيته للأشياء ولنفسه كل هذه السنين، وأن يدخل العالم حراً، نقياً، طازجاً، نابضاً بروح لكون، مرهف الحساسية لكل ما فيه^٩.

هل يمكن للإبداع ان ي تشكل في أطواق الوحدانية والإقصائية أن يجد له مكاناً للعمل والاكتشاف والإثراء في وضع من التعددية التي لا يلغي فيها واحد آخر، ولا يقاس به مشابهة أو اختلافاً، بل يمتلك حريته المطلقة في أن يجاور الآخر، وكل منهما يقبل هذه المجاورة دون البحث عن تسوية لها، أو عن شرعية تشرعن وجودها بالقياس إلى ما تسهم به من تأكيد للوحدانية وإثراء للعضوية^{١٠} لقد قلت «هي وضع» وبم أقل «في سياق»، مع أن الكلمة تبادرت إلى الرأس أولاً. وهذا بالضبط موضع الفرق ومكمنه. لقد كانت الأشياء والإبداع توجد في سياق يضمها جميعاً ويمنحها أيضاً من الدلالات الكامنة، أما الآن فإن السياق تقوُّض وانتفى، وأصبح الإبداع «موجوداً في وضع» فقط. إننا في حالة من انهيار المفاهيم القائمة على شيئين. أولاً مفهوم العلاقات التي تقوم بين الأشياء، وثانياً مفهوم المركز الذي تتحدد بالإشارة إليه طبيعة هذه العلاقات ومعناها. إن المركز ينفرط، ومن نفرطه ينبغي أن تطلع كتابة عربية جديدة تتخلص من أوهام اشمولوية والعقائدية والوحدانية وتستطيع، مع ذلك، أن توجد وأن يكون وجودها فاعلاً، دالاً، وذات قيمة على مستويات جديدة مختلفة لا يمكن تحديدها بعلاقتها بالمرحلة لسابقة، بل ينبغي أن تحدّد بعلاقتها بالمرحلة الراهنة والمستقبل، وبما تفتح من آفاق جديدة، ولا يستساغ أن تقوم بمدى انسجامها مع الصراط الذي تشكّل وطفى وأصبح سلطة تفرض نفسها - كما يفعل كل حاكم وكل ذي سلطة في الأرض العربية المباركة - باعتبارها الصراط المستقيم الوحيد المشروع، بل الممكن أيضاً وإنما يجدر أن تقوم بمحكات جديدة نابعة منها. xxx

ليس التعدد الآن مشروعاً لأنه يثري الوحدانية ويبرز جوانب خصدها. إنه يشتقّ شرعيته من ذاته ولذاته، سواء أصرّ بالوحدانية أو أسهم في إغنائها. بل إن الحقيقة لأبغ من ذلك إن التعدد الآن لا يكتسب قيمة من خلال علاقته بالوحدانية إنه يقع في مناخ اللاعلائقية التي تتجسّد في حضوره وحضور الوحدانية في مكان ما آخر، في نفس العالم الذي هو حاضر فيه، لكنه منفصل ومستقلّ تماماً عنه.

في هذا المناخ لا تعود ثمة إمكانية لظهور النموذج الطاغي - وهو ما كان في الجوهر من التناقضات الطبيعية للحدثة. ولا يبرز صوت واحد ينسج الآخرون على منواله، كما حدث بانتظام في مرحلة صعود الحدثة إن الزمن الراهن ليس زمن الصوت الطاغي، أو النموذج المهيمن، وهو بهذا المعنى ليس زمن الشاعر الكبير الشامخ، بل هو زمن الكثرة والتنوع والاختلاف، وزمن بزوغ مئات الشعراء الأفراد الذين يقفون جميعاً متكافئين مثل أسنان المشط

ما أعنيه بالمركز وبانهيار المركز متعدد، وذلك من طبيعة الأمور؛ إذ لم يعد ممكناً حصر أمر في معنى واحد في زمن تكاثر المعاني المركز الذي عنه أتحدث هو في آن واحد المركز الجغرافي للمشروع النهضوي الحضاري العربي، وهو أيضاً المركز الفكري التصوري الذي تتجمع عنده المقولات الفكرية والتصورات التي صدر عنها المبدعون العرب وقاسوا الأشياء بعلاقتها بها، وهو أيضاً مركز النص الشعري أو الأدبي. وانهيار المركز يتحقق على هذه الأصعدة جميعاً لم يعد للنص الشعري نفسه مركز منه تصدر الخيوط وفيه تنحل، بل أصبح النص مجموعة من المراكز أو الهوامش المتجاورة، تماماً كما لم يعد ثمة مركز حضاري أو سياسي، بل مجموعة من الهوامش - المراكز المتجاورة. وبالطريقة نفسها لم يعد هناك مركز فكري تصوري، بل مجموعة من الهوامش - المراكز الفكرية التصورية المتجاورة. وتشهد على سلامة هذا التصور الأوضاع السياسية الراهنة، بقدر ما تشهد عليها الكتابات الفكرية وأنماط الكتابة الإبداعية المختلفة وبشكل خاص الشعر الذي يكتب الآن داخل الو. (كدت أقول الوطن، كما كانت عاداتي دائماً لكن، لا لم يعد هناك وطن واحد - فلأقل بأسى مستسلم) داخل الاقطار العربية وخارجها. إنه لعصر الانهيارات بحق. لكنه، لذلك أيضاً، يتجه نحو أن يكون عصر الإبداع الحر، والتنوع والتعدد، والبحث غير الموجه أو المقيد، وإخضاع كل ما في الوجود الإنساني، الطبيعي والاجتماعي، لتساؤل المرتاب المحص القاسي.

ولكل ذلك فإنه عصر - بل (سأقول في صيغة الجمع) عصور التحديات الكثيرة (مع أنها قد لا تكون بالضرورة التحديات الكبيرة).

وإنه إذن لعصور جميلة.

فلنقتبط.

ولناس.

xx

من المصادفات اللذيذة أن أبرز الأمكنة التي عبرت فيها عن ذلك كله كان واحة كلمات وريفة الظلال، وأنه طرح بأكثر صيغه وضوحاً في البحرين بلذات، وكن ذلك عام ١٩٨١، في حديث صحفي مع أحمد محمد عطية نشر في صوت الخليج (فيما أعتقد)، وأتمنى أن يعود انقاريء إليه ليرى المقولات التي كنت أطرحها في وقت مبكر كانت الكتابة والكتاب فيه بشكل عام ما يزالون غائضين في حمى الحمية العقائدية، التي كان أشدها طغياناً في ذلك الوقت حمية خمينية متأوجة متأججة

xxx

ولذلك فقد اتخذت كتاباتي خلال السنوات العشر الماضية منحى البحث عن جماليات اللامركز واللاعضوية واللاتشكل، جماليات الانفراط والتشظي التي تتحدد بنفسها وبلغتها وبوجودها الخاص المستقل.

ما الذي يَجَنُّتُ عمالي وبعضي

بين الدغال من الرغبة، بلدان - محيطات دموع وسلا لات
رمز؟

بين أعراق وأجناس - عصور وشعوب؟
ما الذي يفصل عن نفسي نفسي؟

ما الذي ينقضني؟
أنا مُقتدِّ

وطريقي لم تعد، في لحظة الكشف، طريقي؟
أنا أكثر من شخص، وتاريخي مهوأي، وميعادي حربي؟
ما الذي يصعد في قهقهة تصعد من أعصائي المختلفة؟

أنا أكثر من شخص وكل
يسأل الآخر من أنت؟ ومن أين؟
أعضائي غامات قتال

... في دم ريت وجسم ورقه؟
أجنوس؟ من أنا في هذه الظلمة؟ علمني وأرشدني يا هذا
الجنون

كتاب الحصار

المحقات ٣ / ٣

أوديس

الوقت

«حاضماً سنبلة الوقت، ورأسي برح نار
منهك ألفت الآن واستشرّف - ما تلك الخرق؟

أترابيح؟ بلدان؟ آرايات على جُرف الغسق؟
هوذا أقرا في اللحظة أحيالاً وفي الجبهة آلاف الجثث

هوذا ينمرني لج العيث،
جسدي يقلت من سيطرتي

لم يعد وجهي في مرآته
ودمي ينفر من شربانه

الآني لا أرى الضوء الذي ينقل أحلامي إليه؟
الآني طرف أقصى من الكون الذي باركة غيري وجدفت
عليه؟

إِيَّاهَا الْحَدُّ الَّذِي أَرَفَضُهُ الْآنَ وَأَحْبَبْتُ الْحَالِفَةَ
نَاسِمَهُ الْخَالِقَ، لَسَ تَعْرِفَنِي بَعْدُ، وَلَسَ يَنْسِينِي شَيْءٌ إِلَيْكَ
غَيْرُ ذَلِكَ الطَّلَلِ الرَّاسِبِ فِي نَفْسِي - يَبْكُنِي، وَيَبْكُنِي
عَلَيْكَ

حَاضِئًا سَنَبِلَةَ الْوَقْتِ وَرَأْسِي بِرُجِّ نَارٍ
آخِرُ الْعَهْدِ الَّذِي أَمَطَّ سَجِيلاً يُلَاقِي
أَوَّلَ الْعَهْدِ الَّذِي يُمَطِّرُ نَقْمًا
وِيَاهُ النَّخْلِ، يَجُشُّ

إِلَهِ مِنْ حَدِيدٍ،
وَأَنَا بَيْنَ الْإِلَهَيْنِ الدَّمِ الْمَسْفُوحِ وَالْقَافِلَةِ الْمُنْكَفَةِ
أَتَعْرِى نَارِي الْمُنْطَفَةِ
وَأَرَى كَيْفَ أُنَارِي

مَوْتِي الْجَامِعَ فِي صَحْرَائِهِ،
وَأَقُولُ 'لَكُونُ مَا يَنْسِجُهُ حُلْمِي' / تَحُلُّ الْخِيوطُ
وَأَرَى نَفْسِي فِي مَهْوَرَى وَأَسْتَرْسِلُ فِي لَيْلِ الْهَدْرِطِ.

مَنْ أَنَا يَا صَدَقَائِي؟ إِيَّاهَا الرُّأُوسُ وَالْمُسْتَضْعَفُونَ
لِعَيَّنِي أَقْدِرُ أَنْ أَخْرِجَ مِنْ جِلْدِي لَا أَعْرِفُ مَنْ كُنْتُ، وَلَا مَنْ
سَاكُونُ،

إِنَّنِّي أَبْحَثُ عَنْ اسْمٍ وَعَنْ شَيْءٍ أَسْمِيهِ، وَلَا شَيْءَ يُسَمَّى
زَمَنٌ أَعْمَى وَتَارِيخٌ مَعْمَى
زَمَنٌ ظَمِي وَتَارِيخٌ حَمَامٌ
وَالَّذِي يَمْلِكُ مَمْلُوكًا، فَسَبِّحَاكَ يَا هَذَا الظَّلَامَ

حَاضِئًا سَنَبِلَةَ الْوَقْتِ وَرَأْسِي بِرُجِّ نَارٍ
جَنِّي السَّامِيَّ مَاخُوضًا بِمَا يَنْسِلُهُ الدَّهْرُ الْعَمَاءُ
بِغَيَاءٍ؟ أَمْ نَبِيٍّ مَفْرُغٍ فِي مَوَاحٍ؟
إِيَّاهَا الْجَدُّ الَّذِي أُعْتَزِلُ الْآنَ طَرِيقَهُ

حَسَنًا، أَنْتَ الَّذِي يَسْكُنُ فِي جِرْتِوْمَةِ الْمَاءِ وَأَهْبَاقِ السَّمَاءِ
وَمِنْ الْحِكْمَةِ أَنْ تَمْشِي، كَمَا تَمْشِي، شَمُوحًا لِلدَّوَارِ
وَلَأَنْتَ السَّرُّ وَالْمَمْلَكَةُ الْمَكْتَنَزَةُ
بِالْبَدَوَاتِ إِنَّا الْعَاجِزُ عَنْ فَهْمِكَ، وَالسَّائِرُ فِي الْغَيِّ، وَأَنْتَ
الْمُعْجِزَةُ

Consolidated Vision

VIII. A NOTE ON MODERNISM

No vision, any more than any social system, has total hegemony over its domain. In studying cultural texts that happily co-existed with or lent support to the global enterprises of European and American empire, one is not indicting them wholesale or suggesting that they are less interesting as art for being in complex ways part of the imperialist undertaking. My account here speaks of *largely* unopposed and undeterred will to overseas dominion, not of a *completely* unopposed one. We ought to be impressed with how, by the end of the nineteenth century, colonial lobbies in Europe, for instance, could whether by cabal or by popular support press the nation into more scrambling for land and more natives being compelled into imperial service, with little at home to stop or inhibit the process. Yet there are always resistances however ineffective. Imperialism not only is a relationship of domination but also is committed to a specific ideology of expansion, as Seeley to his credit recognized, expansion was more than an inclination, 'it is evidently the great fact of modern English history'²³³. Admiral Mahan in the United States and Leroy-Beaulieu in France made similar claims. And expansion could occur with such stunning results only because there was power-power military, economic, political, and cultural-enough for the task in Europe and America.

Once the basic fact of European and Western control over the non-Western world was taken as fact, as inevitable, much complex and, I would add, antinomian cultural discussion began to occur with notice-

ably greater frequency. This did not immediately disturb the sense of sovereign permanence and irreversible presence, but it did lead to an extremely important mode of cultural practice in Western society, which played an interesting part in the development of anti-imperialist resistance in the colonies.

Readers of Albert O. Hirschman's *The Passions and the Interests* will recall that he describes the intellectual debate accompanying European economic expansion as proceeding from-and then consolidating – the argument that human *passion* should give way to *interests* as a method for governing the world. When this argument had triumphed, by the late eighteenth century, it became a target of opportunity for those Romantics who saw in an interest-centred world a symbol for the dull, uninteresting, and selfish situation they had inherited from prior generations²²⁴.

Culture and Imperialism

Let us extend Hirschman's method to the question of imperialism. By the late nineteenth century England's empire was preeminent in the world and the cultural argument for empire was triumphing. The empire was a real thing, after all, and, as Seeley told his audience, 'We in Europe... are pretty well agreed that the treasure of truth which forms the nucleus of the civilization of the West is incomparably more sterling not only than the Brahmanic mysticism with which it has to contend, but even than the Roman enlightenment which the old Empire transmitted to the nations of Europe' 225.

At the centre of this remarkably confident statement are two somewhat recalcitrant realities that Seeley deftly incorporates and also dismisses: one is the contending native (the Brahmanic mystic himself), the second is the existence of other empires, past as well as present. In both, Seeley allusively records the paradoxical consequences of imperialism's triumphs and then passes on to other subjects. For once imperialism, like the doctrine of interests, had become the settled norm in political

ideas about Europe's worldwide destiny, then, ironically, the allure of its opponents, the intransigence of its subjugated classes, the resistance to its irresistible sway were clarified and heightened. Seeley deals with these matters as a realist, not as a poet who might wish to make of the one a noble or romantic presence, or of the other a base and immoral competitor. Nor does he attempt a revisionist account in the manner of Hobson (whose book on imperialism is a dissenting counterpart).

Let me now jump abruptly back to the realistic novel with which I have been much concerned in this chapter. Its central theme by the late nineteenth century was disenchantment, or what Lukacs called ironic disillusion. Tragically, or sometimes comically, blocked protagonists are brusquely and often rudely awakened by the novel's action to the discrepancy between their illusory expectations and the social realities. Hardy's Jude, George Eliot's Dorothea, Flaubert's Frédéric, Zola's Nana, Butler's Ernest, James's Isabel, Gissing's Reardon, Meredith's Feverel – the list is very long. Into this narrative

Culture and Imperialism

of loss and disablement is gradually interjected an alternative not only the novel of frank exoticism and confident empire, but travel narratives, works of colonial exploration and scholarship, memoirs, experience and expertise. In Dr Livingstone's personal narratives and Haggard's *She*, Kipling's *Raj*, Louis Le Roman d'un *Spahi*, and most of Jules Verne's adventures, we discern a new narrative progression and triumphalism. Almost without exception these narratives, and literally hundreds like them based on the exhilaration and interest of adventure in the colonial world, far from casting doubt on the imperial undertaking, serve to confirm and celebrate its success. Explorers find what they are looking for, adventurers return home safe and wealthier, and even the chastened Kiri is drafted into the Great Game.

As against this optimism, affirmation, and serene confidence, Conrad's narratives—to which I have so often referred because more than anyone else he tackled the subtle cultural reinforcements and transmutations of empire—radiate an extreme, unsettling anxiety: they

react to the triumph of empire the way Hirschman says that romantics responded to the triumph of an interest-centred view of the world. Conrad's tales and novels in one sense reproduce the aggressive contours of the high imperialist undertaking, but in another sense they are infected with the easily recognizable, ironic awareness of the post-realist modernist sensibility. Conrad, Forster, Malraux, T. E. Lawrence take narrative from the triumphalist experience of imperialism into the extremes of self-consciousness, discontinuity, self-referentiality and corrosive irony, whose formal patterns we have come to recognize as the hallmarks of modernist culture, a culture that also embraces the major work of Joyce, T. S. Eliot, Proust, Mann, and Yeats. I would like to suggest that many of the most prominent characteristics of modernist culture, which we have tended to derive from purely internal dynamics in Western society and culture, include a response to the external pressures on culture from the *imperium*. Certainly this is true of Conrad's entire *oeuvre*, and it is also true of Forster's, T. E.

Culture and Imperialism

Lawrence, Malraux's, in different ways, the impingements of empire on an Irish sensibility are registered in Yeats and Joyce, those on American expatriates in the work of Eliot and Pound.

In Mann's great fable of the alliance between creativity and disease *Death in Venice* - the plague that infects Europe is Asiatic in origin, the combination of dread and promise, of degeneration and desire, so effectively rendered by Aschenbach's psychology is Mann's way of suggesting, I believe that Europe its art, mind monuments, is no longer invulnerable, no longer able to ignore its ties to its overseas domains. Similarly Joyce, for whom the Irish nationalist and intellectual Stephen Dedalus is ironically fortified not by Irish Catholic comrades but by the wandering Jew Leopold Bloom, whose exoticism and cosmopolitan skills undercut the morbid solemnity of Stephen's rebellion. Like the fascinating invets of Proust's novel, Bloom testifies to a new presence within Europe, a presence rather strikingly described in terms unmistakably taken from the exotic annals of overseas discovery, conquest, vision. Only now

instead of being *out there*, they are *here*, as troubling as the primitive rhythms of the *Sacre du printemps* or the Africanicors in Picasso's art.

The formal dislocations and displacements in modernist culture, and most strikingly its pervasive irony, are influenced by precisely those two disturbing factors Seeey mentions as a consequence of imperialism: the contending native and the fact of other empires. Along with 'the old men' who ruin and hijack his great adventure, Lawrence's Arabs in *The Seven Pillars of Wisdom* require his sad and dissatisfied acknowledgement, just as imperial France and Turkey do; in *A Passage to India*, it is Forster's great achievement to show with remarkable precision (and discomfort) how the moral drama of contemporary ndian mysticism and nationalism-Godbole and Aziz-unfolds against the older clash between the British and Mogul empires. In Loti's *L'Inde (sans les Anglais)* we read a travel narrative based on a journey across India in which the ruling English are deliberately, even spitefully, not once mentioned²²⁶, as if to sug-

gest that only the natives are to be seen, whereas of course India was an exclusively British (and certainly not a French) possession

I venture the suggestion that when European culture finally began to take due account of imperial 'delusions and discoveries' in Benita Parry's fine phrase for the Anglo-Indian cultural encounter²²⁷ – it did so not oppositionally but 'ironically, and with a desperate attempt at a new inclusiveness. It was as if having for centuries comprehended empire as a fact of national destiny to be either taken for granted or celebrated, consolidated, and enhanced, members of the dominant European cultures now began to look abroad with the scepticism and confusion of people surprised, perhaps even shocked by what they saw. Cultural texts imported the foreign into Europe in ways that very clearly bear the mark of the imperial enterprise, of explorers and ethnographers, geologists and geographers, merchants and soldiers. At first they stimulated the interest of European audiences; by the beginning of the twentieth century, they were used to convey an ironic sense

of how vulnerable Europe was, and how – in Conrad's great phrase – 'this also has been one of the dark places on the earth'

To deal with this, a new encyclopaedic form became necessary, one that had three distinctive features. First was a circularity of structure, inclusive and open at the same time: *Ulysses*, *Heart of Darkness*, *A la recherche*, *The Waste Land*, *Cantos*, *To the Lighthouse*. Second was a novelty based almost entirely on the reformulation of old, even outdated fragments drawn self-consciously from disparate locations, sources, cultures: the hallmark of modernist form is the strange juxtaposition of comic and tragic, high and low, commonplace and exotic, familiar and alien whose most ingenious resolution is Joyce's fusing of the *Odyssey* with the Wandering Jew, advertising and Virgil (or Dante), perfect symmetry and the salesman's catalogue. Third is the irony of a form that draws attention to itself as substituting art and its creations for the once-possible synthesis of the world empires. When you can no longer assume that Britannia will rule the waves forever,

Culture and Imperialism

you have to reconceive reality as something that can be held together by you the artist, in history rather than in geography. Spatiality becomes, ironically, the characteristic of an aesthetic rather than of political domination, as more and more regions—from India to Africa to the Caribbean—challenge the classical empires and their cultures.

المحقات م/٥

66-13363-1

[]

U.S. 71 N. 13th St.

الروح والسكنى في كتاب



University of Georgia

مجلس الوزراء

உயிரின வளர்ச்சி

يتأمل بلغة الماء والضوء «قصيدة النثر»

كمال أبو ديب

ليتناح الأعماق

صوت خافت يسأسيء لكمال أبو ديب في مساء رمدي

[١]

إيقاع الأعماق الأسيدُ المغرغُر ينسال رسيساً صافياً - معتكراً، موجعاً - مهدهداً، دافئاً - صقيعياً، من الحنايا. من ثقوب الروح، من هناك، حيث تلتفع الظلمة الأشياء، أو حيث تكفن الظلال الخبايا، أو حيث تهسّس في خفوت أصوات مبهمة ناقصة حتى حين يولج ضوء، فهو تناوس ذبالة باهتة، وارتجاف قبس ناء، تتقراهما عيناك مزمومتين، كأنما وجهك يتصق بزجاج مغبش تبحث وراءه عن وجه حبيبة قتلت نفسها في بئر قصبة، ولم يستفز موتها فيك سوى آهة قصيرة متقطعة، وتعرجات في ذاكرة متداخلة الصور، متشاجرة الأحاسيس.

إيقاع الأعماق لؤلؤتك الكامدة التي لا أحد يجلوها كتيمة تبقى. تعرف، في سريرة السريرة أنها مفعمة بضوء خفي، بلألاء كامن لكنها غير قادرة على أن ..

على أن .. ماذا؟ تشع؟ تبرق؟ تزدهي؟ تتبختر على صدر مثل سجنجل امرأة امرىء القيس؟ وهل تريد ذلك؟ أم تريد أن تعود إلى مياه الأعماق تدفن نفسها في محارة هجرتها منذ دهور لتبحث عن مهرجان الأنوار وسراويل الشموس؟ «كل ذلك. كل ذلك»، يقول لك الصوت الخافت الذي في الحنايا. في الزوايا الدفينة الدفيئة، الكسيرة الحسيرة، المفعمة المبهمة.

[٢]

إيقاع الأعماق قرقرة قافات صلادة في نطق حافة الحرف الجارحة، وليونة في نطق الجرح. عتمة في القاع، وموج متكسر أو متدافع، لكنه دائماً متهدل، متردد، متقطع. يبدأ

حركته بدفقة تريد أن تكون وهج انطلاقة لكنها لا تقدر أن تكون. كأنما هي ليست بدءاً واندفاعاً بكرة تشحنهما قوة الانبثاق وحيوية البكورية، بل لحظة انتصف موجة بدأت في زمن قصي وأرهقتها التقبصت قبل أن تبلغ نقطة تقوسها العالية. وأنت الآن تقصصها في وسط السصر أو الصفحة أو الجملة أو الصورة أو خفقان الروح. كأنك تلتقطها وهي تشرف على الهمود. لذلك تنتأ قصيدة مدى الرحيل، مترامية إلى نهاية فاجئة، هابطة نحو قاع ينتظرها فاغراً فاه. موحة حصان. حصان يمضي مطأطئاً. إنه حصان ليس يجمع.

إيقاع الأعماق موجتك التي من المنتصف. ليست اندفاعاً من بدء تتجه إلى ذروة تصاعدية تهدر فيها وتجلجل هدير من يخترق المدى والسمع والعالم. ليست صعوداً إلى أوج، أو ولادة في أوج كما هو إيقاع القصيدة التي ملأت قلبها الأسماك، بل هي حبل يتدلى من وسط مبهم إلى حرف جرف يغرق في متاهة ظلام لا تراه تحسه ولا تراه «أحسه عندي ولا أعيه» يقول لك الصوت الدفين في ذاكرة الفجائع. في عتمة الزوايا. صوت الذي رحل في وهم أنه يراه ولم يكن يراه.

إيقاع الأعماق تدركه؟ تعرف خباياه؟ تفهم كنهه؟ النقي الذي يأتيك عارياً كما ضوء يولد على صفحة بحر أزرق عارياً لم تتكدس فوق جسده الأسماك، لم تحتقن عروقه بخليط الدماء التي ملأت كل عرق كن. ولم تمتلئ شرايينه بالأصداء التي تراكمت لألف صوت وصوت. النقي الذي يفاجئك فلا تعرف كيف تؤطره في إطار، أو تأسره في إسمار، أو تضعه في سلسلة من المراتب الموروثة والتصنيفات المألوفة.

إيقاع الأعماق. إنه لصوتك الخارج من ألف فم، الرسيس الطالع من ألف عمق. عمقك وعمقهم هم الذين معهم وفيهم ترى وجهك في المرأة المغيرة التي خلفها قتلت حبيبة نفسها بأنشودة لليأس وفي ذاكرتك المرهقة مرآة صقيلة لامرأة تتبرج لغازيها امخترق طوق القبيلة، لكنها لا تثير فيك سوى شعور بالشفقة - الشفقة عليك لا عليه، والشماتة (هل هي شماتة؟) بالقبيلة المطوقة.

إيقاع الأعماق كشفك الآتي من الغيب، القائم مع ذلك على قاب نظرتين أو أدنى. حوارك الأخير مع أطرافك انثي تتساقط نحو مروج هشيم ياسر. حوارك الصامت مع الصوت الذي لا يأتيك إلا وأنت في مساء البدايات.

إيقاع الأعماق إنه ينبض تحت جلدك يقول لك «افتح المسام، ارفعني إليك، دعني اتمرأى

في تنهد حروفك لمتعاكسة الوملطى (ما الذي قلت؟ الوملطى) خذني إليك. إليهم. انقشني على الصفحة غبار حرف قديم، ولغة طالعة من الوحدة موجاً وضوء يتيمين.

كمال أبو ديب، فيما يشبه وعياً مفاجئاً حاداً يتأمل الصوت

ويكتب معلقاً، مذيلاً، شارحاً

[٣]

هكذا اكتب عما أسميه الآن، في لحظة تشبه صفاء بلور دفين في مناجم مظلمة، «إيقاع الأعماق». وما أعنيه بإيقاع الأعماق شيء ما يزال معتماً حتى في رأسي. لكنه، بتحديد مبدئي، النقيض لإيقاع السطح، وإيقاع السطح هو ما تراه مع الزبد وفقاعاته وفورنه وهجهاته على حافة اندفاع الموجة، مفصلاً عنه، مديداً، ناصع الوضوح، عريضاً، مخبطاً فواراً. إنه لا يحمل لك التقلصات الموجعة اللامرئية لجسد الماء، بل يغطيه بهيجانه الصخاب، وانفعاليته، أو غنائيته وترقيصيته، ومهرجانيته. إنه ينقل تواصلك مع الماء من مملكة العين والروح والفهم، إلى أقاليم الأذن. يجعل الأذن وسيلة إدراكك للعالم وتلقيك له، وتضممر تحت وقعه مدارك الأخرى وتخسر حواسك الأخرى (حتى حاستك الخفية التي ليست لتحسس المرئي أو المسموع) إلى مكان ما قصي حسير. إيقاع السطح قناع، ومواجهة، ومخادعة، يخدعك عن التجربة البليدة، والرؤية المسطحة، والقول التافه، والفكر السمج، مقنعاً إياها جميعاً بصنوجه ودفوفه وطبوله، ومسرباً إياها، هكذا، إلى مناطق القبول من نفسك التي لم تكن، لولا قناع إيقاع السطح، لتقبلها.

إيقاع الأعماق مصطلحي الذي استخدمه الآن لوصف ما حدث وما يحدث لقصيدة الحداثة خصوصاً خلال السنوات العشر الأخيرة كيف صارت البذور التي نبتت في أواخر الخمسينات والستينات شجرة - غابة سدر عالية الآن، كيف تحولت القطرات التي سقطت متفرقة على تربة متلهفة، عاماً بعد عام، نبعاً تحتياً هوذا، يفيض الآن فيجعل النمط التعبيري الطافي على الكتابة الشعرية الجديدة ما نسميه «قصيدة النثر» وما سأسميه منذ الآن، كتجربة في نحت المصطلحات: القصيدة الطليقة - قصيدة الأعماق القصيدة الخافتة

إيقاع الأعماق، النقي من أثقل ما تكس على كاهل قصيدة الحداثة بين ١٩٥٠ و١٩٧٥،

خاصة، من محمولات عقائدية (أيديولوجية)، جعلتها، من حيث هي نظام تشكيلي وإيقاعي، طقساً مشحوناً بالعقائدية، تماماً كما كانت قصيدة الشطرين طقساً مشحوناً بالعقائدية لدهور سبقت. ذلك أن كل شكل - نظام يتحول إلى طقس يحمل بالأيديولوجيا السائدة. وإفراغه من الأيديولوجيا عملية شديدة التعقيد، تقترب أحياناً من الاستحالة، وقد لا تؤدي إلى نتائج حقيقية إلا حين تستبدل بعملية ابتكار لشكل - نظام جديد. إيقاع الأعماق هو، هكذا، النظام التشكيلي الجديد الذي يجسد روح مرحلة تاريخية جديدة في الحياة العربية والكتابة العربية، مرحلة تنسلخ بحق عن المحملات الأيديولوجية لمرحلة المشروع السياسي - الاجتماعي - الثقافي الذي ساد خلال الخمسينات والستينات. إيقاع الأعماق ليس إيقاع روح جيل إنه إيقاع روح حركة متداخلة المكونات والأجيان والامكنة والأزمنة والأصوات والإيقاعات.

الصوت الخافت يسأىء بشيء من الإلحاح هذه المرة

[٤]

قصيدة الأعماق.

قصيدتك التي تجد في جرسها النحس، وذبذباتها المتقطعة، وانسيابها الواهن (المنفجر، رغم ذلك، أحياناً في احتقان مفاجيء للروح والنفس والإيقاع - لكن الكسير كلهات مضر) ترجع هجس الأعماق بأصداء عالم متكسر، متشظ. انهارت فيه المشاريع الكبيرة، والأحلام الجوفاء، والشعاراتية المهرجة، عالم يلوب على نفسه، تتأمله عيناك بمزيج من الخوف، وانصمت، وعدم الفهم، والافتتان بالأسود الذي يأتي من كل مرعب نفاذ إلى قيعان الروح. قصيدة الشاعر الحميمة الصغيرة، وريثة زمن الانفعالات الهائجة الذي مات، زمن الطبول والمشائق والحشود وهتافات الجموع. واخطب الصاعقة لطويل قامة على شرفة قصر يهز منها جسوم الملايين. مات إيقاع الهادر في طوفان الرعد والبرق:

«جئت في عيني طوفان من البرق

ومن رعد الجبال الشاهقة

جئت بالنار التي من أجلها

عرضت صدري عارياً للصاعقة».

ذلك الذي تغتصبه الآن، بإرادة قاسية، من سحيق زمن، فيبدو لك دون كيشوتياً، أجوف (الشاهق الذي ما كان دون كيشوتيا وقتها، وما كان بالأجوف).

بلى، لقد مات.

كما مات النبي الرائي، إله الخصب الذي يفتض الأرض العاقر، ويبعث النسل الجديد جيلاً صاخباً على جسد الشرق:

«يعبرون الجسر في الصبح خفافاً

أضلعي امتدت لهم جسراً وطيد

من كهوف الشرق، من مستنقع الشرق

إلى الشرق الجديد

أضلعي امتدت لهم جسراً وطيد.

لم يعبروا. لقد سقطوا في النهر. غابوا في اللجة. وبقينا نحن، في مستنقع الشرق، فيما ابتلعت صورته الهازم المتاهات.

قصيدة الأعماق: لغة النقيض والمنقوض والنقض لغتك الحبيسة، اللائية، التي ترنو إلى عالم تراه رؤية العين، ولا تتبصره برؤيا النبي. ماتت الرؤيا وظلت الرؤية. هكذا تحل العين، عين المراقب، الشاهد، المتأمل بمزيج من الأسى، والريبة، وهدوء الإبهام، وقلق الروح المنزوية، وصرامة توما الذي رفض أن يؤمن حتى لو وضع أصبعه في الجرح، محل الأنا الفارهة، الصارخة، الأنا التي تحتل مركز العالم، ومركز القصيدة، عليها تدور الحكايات، ومنها ينبعث الفعل - وهم الفعل، وينبثق التاريخ.

كذا هي قصيدة الأعماق - مبهمه ملتبسة، متقطعة، شكاكة، يتحد فيها الفهم بعدمه، والقبول بنقيضه، وتزدحم أمامها الأشياء طاغية على الذات فتغرقها في خضم، أو تنتأ أمامها الأشياء فتتفيتها عن مركز العالم، وتحتل هي ما بقي من خشبة المسرح (وهم يبق منه سوى طيف خيال شاحب).

كمال أبو ديب يلتقط أنفاسه، ويكتب بهدوء رأس يستند إلى كف قوية واثقة

[٥]

الآن أكتب عما قد يكون أبرز الظواهر التي تميز قصيدة الحداثة في لحظتها الراهنة انحسار الأنا الفاعلة (وسأقول عن ذلك الكثير في مقالة قادمة) أو التي عاشت وهم الفعل، الذات المتضخمة، المتعلقة، التي تتناول من شخصية المخلص، إلى شخصية ابطل الأسطوري، وطغيان الأشياء ومغلوقة العالم وإيهاميته، تحول الذات - الأنا إلى شاهد حسير البصر، كسير النفس، ملتبس الحواس، شاهد يتحسس الأشياء بحواسه الخمس برغبة حقيقية في قراءتها بحاسته الخفية الأخرى

حاسة الرائي المفسر، السيمائي، الكاشف لدلالات العارف بالأسرار، غير أنه يدرك إدراكاً لزجاً ثقيلًا أن كل ما يمكن أن يقدمه من قراءات عرضة بلشك والريبة، وأنه ما من يقين يمكن أن يمنح قراءته مشروعية حقيقية، وأن الرصد، الرصد الذي يتم في بوتقة وعي حاد، وذهن لماع، وتعجز الفجيرة أن تمسه، هو فنه الأكثر مشروعية وإخلاصاً لذاته الملتبسة، المتشاجرة إنه شاهد يقترب من الأشياء متوجساً، حائراً بين منحها دلالات والخوف من خسارة مقامرته لمنح المعنى للأشياء، سواء أكانت الأشياء التي يعانيتها ويعيها خفايا ذاكرة قديمة عن زمن عضوي، أو وهم حكاية غرائبية (أمجد ناصر) أو عالماً مروعاً ينضج بابشاعة والإرهابية (نوري الجراح) أو تكويناً فيزيائياً أنيساً (سعدى يوسف) أو امرأة تتمدد عذرية على جانبها الأيسر فوق بلاط الحمام (هل هي عارية بحق) (عباس بيضون) أو فضاء مغلقاً في رأس رجل يروي كمن يخاف أن يرى في غرفة مقفلة من جهاتها الست (بسام حجار) أو باحثاً ينأى مرهقاً والراكب الذي نزل منه يرمقه بنظرة شرراء مشاكسة (وديع سعادة) أو وجهاً يسقط ولا يصل (بول شاول) أو مهرجان كائنات خرافية في الروح (سليم بركات).

الصوت يُنْأَتِيءُ الآن مستكيناً قليلاً

قصيدة لأعماق، إيقاع الأعماق - تهمس لك من ثنايا الحروف، بل تفصح لك شيئاً فشيئاً بتكوينها الصوتي الناقص جسد الكلمة العربية لم يعد جسد الكلمة العربية الذي أفت، في إيقاع الهدير - إيقاع السطح - كل كلمة جسد صوتي مكتمل ناتىء.

من «قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل» إلى «مدينتنا تؤرق ليلها نار بلا لهب»، كل كلمة إفصاح وتشكيل صوتيان كاملان

يعجز الفم عن الانتقص من تشكين الكلمة العربية الصوتي. إنها تصرخ مطالبة بحقها في الوجود.

الكلمة لذلك تمنح نفسها بصيغة واحدة، ووقع متكرر مفروض، وبالقوة ذاتها.

في قصيدة الأعماق أنت تقرأ، تنطق، خالقاً سكنات، وحركات، ومقاطع، وأصواتاً وتركيبات، ومهملاً قوافي ونبرات، تقرأ إيقاع الأعماق في صورته الخفية التي لا تنجلي إلا في فعل القراءة، تقرأ قطعاً قطعاً، ونثرات نثرات، لا تتعندق باندفاع احصنة في سباق، أو كما هي مركة البحري:

«تنصب فيها وفود الماء معجلة كالخيل خارجة من حيل مجريها».

قصيدة الأعماق: قصيدة التقلصات والانتعاضات والتوترات المقموعة الحبيسة داخل اللغة، في حنايا الحروف والمقاطع، لا تفصح إلا بوحيا السري، تحتقن بالدلالة لكنها لا تنضح الدلالة نضحاً، القصيدة التي تلغي، أو تكاد تلغي، الذات المنتجة، والمكان الباهر، والزمان المشخص، لتحتل هي، بتكوينها البصري التشكيلي، صفحة لم تعد مسرحاً للتاريخ، أو المواعظ الجليلة، أو الشعارات الضخمة، أو الأحداث الحارقة، أو الأبطال الصناديد بل لقد صارت (الصفحة أقصد) فضاء ملتبساً تتحرك فيه أشياء شبحية، وتشكيلات نصف مكتملة، وغوامض أحداث جرت في أمكنة وأزمنة لا حدود لها ولا امتلاء ولا ملامح ناتئة ناصعة و... و..

الصوتان يتباوحيان الآن، في لحظة واحدة مختلطين

[٦]

إيقاع الأعماق: إنه إيقاع تاريخك الراهن - تاريخك الذي لم يكن بعد.

بلى إن للتاريخ إيقاعاً. هل عرفت؟

لم تكن تعرف؟ لم أكن أعرف. ها إنني ها أنك تعرف أعرف الآن. بلى، إن للتاريخ إيقاعاً.
وإن إيقاع تاريخك تاريخي الآن أنت وهم أنا وهم هو ما تجسده بأشكالها المنقطعة، المفتة
الخافتة، البارعة، وبكلماتها نصف المنطوقة، وبوعيتها المرفف، قصيدة الأعماق.
قصيدتك وقصيدتهم جميعاً الباحثين مثلك مثلي في العتمة عن نهار يولج رماحه في
خلايا ظلمة حالكة.

المنن والهاشية

يتاح لنا أن نتبادل مع الدم × غبطة التدله ومزاج البحر

× الدم ليست كلمة، إنها كائن مكتنز يؤرخ

نتأمل الشكل فيه فنسمع كلاماً

ونرى حكمة الشيء الغامض في التسف

كيف نرسم كلمة بهذه الرهبة والسطوع ولا نفزع

لا نقدر أن نكتشف عنصراً محايداً فيها

ففي كل حرف يكمن الإرث

تلامسه العين فيطفر في الوجه مثل الحمم

أصدقاء لنا يطغون مثل أحفاد قبل وقتهم

أعداء يمرحون كأنهم الأسلاف الكخمين^(١)

ينبغي الحذر كلما صادفتنا هذه الكلمة

واقراً الآن هذا النص لأدونيس ل ترى عجائب الأمور ومنها أنه في الشهرين اللذين كنت أكتب فيهما الصيغة الأولى لهذا البحث بكل ما فيه من نقص ورفض للاكتمال كان أدونيس يكتب - دون علم من أحدنا بما يفعله الآخر - «القصيدة غير المكتملة» ويبدأها هكذا كما في نصي «ممزوجاً بالأنقص بكل غبار منثور في كون يتفتت بين يدي...» ولكن لما أنا أقتبس لك جزءاً من النص وهو كله أمامك يتلو؟ فاقراه (وإياك المخالفة لهذه لسلطة الأمرة الراجفة ها ها ها .. بعد كل ما قلت وقال وقيل والله نعم الوكيل).

وحين استشرسي أدونيس في أمر عنوان قصيدته، قبل أن ينشره، وتغييره رفضت رفضاً قاطعاً وقلت له يجب أن يبقى فهو بعيد الدلالة عميقها

أُنْثِي

التَّصِيدُ عَلَى الْمَلَكَةِ

مَمْرُهَا

بِأَنَّهَا تَقَاضِي الْبَلَدَ غِيَارَ مَشْهُورٍ إِلَى كَوْنِ يَنْفَتَتْ بِهِ يَدَيَّ

أُرِيدُ بِهِيَ أَمْسِي وَأَرَى جَسَدِي خَلْفِي وَأَرَى جَسَدِي قَدَامِي

أَنَا مَنْ يَتَكَلَّمُ هَذِهِ الرُّوْطَةُ أَمْ خَوْفٌ أَقْرَبُ مِنْ يَدِي ؟ أَيْ خَلْفِي

أَتَقَدَّمُ نَحْوِي وَأَنَا الْخَائِفُ بِهِ ، مَسْرُوقٌ لِغِيَارِ رُحْلِي هِيَ مُعْرُوبٌ

خَلْفِي فِي الرُّمْسِ حَمْلَةٌ

تُرِيدُ مَطْلَقَ يَوْمٍ ، وَأَيْ سَجَلَتُ هَذِهِ رُفْجَتُ الرُّفْجِ ؟

وَأَوْتَمَّ مَرُوبٌ وَرُشْبَارٌ تَزُرُّ نَوْبَ الشَّمْسِ وَهَذَا

قُرْفُ الْهَيْبِ وَقُرْفُ الْهَرَمِ وَقُرْفُ الْيَاءِ وَكُنْ هُوَ فِي مَجْمَعِ هَذَا الْوَقْتِ

عُرُوفٌ أَفْرَى وَاسْتَمَّ أَفْرَى كُنْ هُوَذَا يَنْبَغِرُ فِي الرُّفْجِ سَبِ الْوَقْتِ

سَجِنٌ

مَسْجُودٌ بِهِ يَدِي

مَنْ جَوْنًا فِي مَا يَلْفَظُهُ

وَمِنْهُ مَسْقَاةُ الْبَرِيْفِ يُهْذِي ! يُهْذِي مَعْدًا -

زلوم زلوم لعلی داخل لعلی
 و ا جهر ان رطبت حی فی وافی حی فی
 زلوم زلوم وحیة شعری فی دفترها الزلوم
 من یفهم غیر جنونی
 زلوم لعلی جنونی

من تأخذه
 من ملات نخبه نصیبی، و اعلی
 شجرات تموی ذرواتی و مهت ریای
 و تحیر است
 یستلم و ارضیت فیک سطلان جراحی

ماذا یجدینی
 انی انت لف مع وفتی، اوان لعلی صدری منه؟
 لفتی توت جندی تانی عتی، و دردی سحر منی، لکن
 هل یجدی صحت فی هذا الرشح، الرملی، الرمدی
 فی کل مکان؟ هل تجدی سنبلة
 یلف بک رأسی مقلوع؟

لو كنت ملك السر، صا، السر فیل السر، وفتی، الرخرة غیة
 والرقة شمتی و الفکره حیه

هل كنت - أقدّر ان أجي
 أسكوة حب؟ وأحير رغباً
 جادونيبي، وعفتار في ذلك الوجه البسيفي الشسيفي؟
 هل كنت - أقدّر ان أشت جيل بقدّر الخنزير الوعشتي؟

ماذا يحدث
 من آتاك مع مفعي، أو ان رطس في صديقه منه؟ كلاً
 ويعني فيه إلا قرع الشب وإلا قرع الشب وقرع الشب، ولك
 في كل ألبش مؤني - أحياء في أشت
 هوذا أخرج، أفتخ خلفي ما رطف
 أدلو رغب وأدلو الرنج وأدلو
 شت وشت وشت أفرى وشت شت
 يدعي بشت وشت مع لعل، ولعل بشت وشت مع الأشي.

عرف - يقول، رطل اشعري
 في مثل ما - يقول، وأني في صمت
 في أرف كيف صاور ألب، أرف، جواربي
 عوشت في ما أجهل، وردودي زنتهد خبدي

أصالح صحت بد شكرك ، وأواجه

وبواقفة ستر صري

عاجت أمور سنة من أمور نشر ، وأجهل كيف أنت لبح زمرى .

- أنت مومن وحيد و هوذا يضيئ نقيض زائست تصرف نيك ،

زائست شهوى خيك زائست تسأل عنك ، -

المدح أسيرة فللنيل

والعزول كمثل العازل ، طين

- جرح يذبح فيه ، وحاجرة

يفوق فيه ، يطعم ، وبلا بسمة

ويأبده ، وبوالفة

ويكسر منه ، يعود إليه

عرق ينشق بين يديه

في قدميه ، وفي مدهمة ، وفي عيسيه

بتموضع بين خفاف

لا أنت حق ، لا تلتئم

دو تلتئم حرا - لا تلتئم فيه ، والشمت دم

- أنت ، مومن ، وحيد في بضعة في ما تاتي في ما تحلى

وَمَا تَنْفِيْتُ يَوْمَئِذٍ بَعْضًا مِّنَ الْأَشْيَاءِ تَخْرِجُ مِنْكَ أَشْيَاءُ تَخْرِجُ مِنْكَ
 أَلَدَّ تَخْرِجُ مِنْكَ أَرَدَّ كَبِيرٍ
 تَخْلُجُ مِنْكَ تَخْلُجُ مِنْكَ حَدِيدٍ أَرَدَّ أَلَدَّ كَبِيرٍ .

- رُطْبِيَّةٌ دُرَّجِيَّةٌ لِلْمَقَرِّ وَالْمَسْمُومِ
 ذَلَّتْ عَيْنَايَ عَلَى حُدُودِ الْمَقَرِّ
 ذَلَّتْ قَدَمَايَ عَلَى أَسْوَابِ الْمَقَرِّ
 سَامِرُ الْمَسْمُومِ وَنَامِرُ الْمَقَرِّ
 حَسْبِي حَسْبِي فِي الْمَجْدِ تَسْرَافُكُمُ ، أَوْفَى
 هَذَا أَوْفَى هَذَا أَوْفَى هَذَا يَهْلِكُ ذَلَّتْ يَهْلِكُ
 وَهَلَّتْ ضِيْلُهَا
 وَالْعَزْلُ كَرِيمَةٌ بَرْدٍ .

رَبِّهِمْ وَجِدْتُ وَهَذَا يَوْمُ وَجِدْتُ لَوْ تَلَفَا
 حَيْثُ نَظَرْتُ وَلَوْ تَلَفَا حَيْثُ نَظَرْتُ ، رَوَاهُ
 لَمْ يَجْعَلْ فِيهِ بَحْثًا مَّا وَجَدْتُ - يَهْلِكُ ، فَكَاهُ
 حَسْبِي بَحْثِي مِثْلَ مَا يَهْلِكُ : لَيْلٍ
 يَسْتَوِي لَيْلٍ .

فَمَا
 لَمْ أَتَلَفْهُنَّ بِأَرْبَابٍ مِنْ هَؤُلَاءِ أَتَقَرَّهَا بِمِلَّةٍ فِي كَلِمَاتِي

هذه نفسي هلكة بني
أنت ذلك رأيت في القرآن

من أكره كيف أكره - وهذا

هذا حسنة رتبتها في حبسها رماكز يغتر بني، ويغتر بني
هذا بوقت - أعلت هذا آخر ما رتبت في : أدركت بطني في وسواسي
وأدركت وسواسي في غفلي - آية يلهم

وجسود وصال

ميرة الرتبة في وسواسي، وألحقت غمرتها

كذبوحي في ترهيلي

وسواسي في حوش محمودي

هذا بوقت ردت الرتبة رتبتها في : أنت شيفظ والبسني

واقصت بني - رتبت في الأورث الأورث

ومبارها، ومبارها، والذلال

دوت فيك هذا الشيخ المبتدع من رتبت في زبد رتبت

ونفدت رتبت في المبتدع . رتبت، رتبت، رتبت

في حبس رتبت

حذرت هذا حبس رتبت من صلال

حذرت هذا رتبت

رُخِّعْ يَدَيْكَ عَلَى تَغْيِيرِ رَسَدِ الْمَوْتِ وَأَنَادِي : يَا مُوَجِّعُ ! جُفَافُ
 وَالْأَعْدَاءُ مُسْتَعِدَّةٌ تُهَوِّى
 وَالْبِلْدَانُ تُضَيَّقُ وَتُخَلُّ ، تُغْدُو - لَا أَعْرِفُ مَاذَا ،
 وَأَنْتَ : الشَّرْقُ غِبَارُ
 وَالْعَرَبُ هَوَاءٌ مُسْتَحْشَرٌ ،
 أَيُّهَا الْأَرْضُ ؟ وَأَنْتَ : كَيْفَ تَعْرِى تِلْكَ الْهَوَا ؟
 هَلْ كُنْتَ بِنُورَةٍ جَمِيَّةٍ
 أَوْ هِيَ أَرْضٌ تَأْتِي ؟
 هَلْ أَنْتَ ظِلٌّ ؟

كَهْدٌ ، لَا مَشْرِقَ ، وَلَكِنْ
 لَفَةٌ فِي الشَّرْقِ : رَأَيْتُ رَدْعَ بَيْدٍ يُجْبِرُ عَمَلِي ، وَاجْتِبَاءَ بَيْدٍ كَدْعِي
 هَيْتَ الزَّيْتُونِ خَيْمٌ
 تَبْنِيهِ فَيْلٌ تَمْرٌ يَبْشُرُ مِنْهُ مَشْرِقُ (تَلْكَ) تَحْيِي
 مَا زَالَ كَمَا لَبَسَتْهُ أَيْيَامُ مَشَابِي
 تَعْدُوذًا ، لَكِنْ مِنْ تَحْيَا

مَا أَتْبَعُ ذَاتُ الشَّرْقِ - الزَّيْتُونُ ، (حَبِّ) ، (مَوْلِدُ) ، (بَابُ) (لَعْدُ)
 شَرْقٌ ، عَمَلٌ ، (لَعْدُ)
 وَلَعْدُ (لَعْبٌ) ، (لَعْدُ)
 تِلْكَ الْخَشْيَةُ

تأتي طريقي من غير رجاءٍ تخفي لأشعر أفي غيب، وألطف ماذا
 كان الرمل وما سيكون / أحب يوافي
 بين الملح وربة هذا الزبد - الزبد ينافر من أوجع فطائي
 الرأف حول خفاف الزبد - الزبد
 ركنس موحا

في فطائي في حبواي -

مثل نقي يا هذا الغيب الزبد
 أأقول ربيتم حداني أو يهديني
 هل أترصد ما يعطيني ؟
 هل أترصد وجع يعطيني ؟

أخفي الخيطي -

أدخل شتر ضيالي
 بلدة تخوم الغزالة، في منديل - آفري ما نسجته
 في حول - آفري ما عالته
 حيث يكون كجول كند وعلم، حيث تكون كصيرة نارا
 وأضيق خنوق زمني
 حب حينا، شيعر حينا .

سُفِينُ الْخَيْطِ / حَيْضَ

مِنْ رُشْتِهَا

تَدْنِي فِي شَبَاكِ

وَرُفْعَاتٍ سَوَادٍ - رُفْعَاتُ تَوَفِّي فِي رُفْعَاتٍ .

سُفِينُ الْخَيْطِ

وَأَرَى كَيْفَ يَصِيرُ الدَّاءُ دَوَاءً

وَالْوَجْهَ ضَاءً

وَتَصِيرُ مَرْؤُوسٌ مَحِيَّاتٌ وَهِيَ سَمَاءُ

وَأَرَى كَيْفَ يَبْلُغُ ذَاتُ الْقُرْ وَتُحْفَلُ خَلَاءُ

فِي جُفَايَ رُشْتِهَا وَكَيْفَ تَسَاوِي حُزْنِي

فِي جُفَايَ رُشْتِهَا وَفِي رُفْعَاتِهَا

وَيَعْبَثُ كُلُّهَا يَدُهُ زُلْفَا بَعَثَتِي مِنْكَ لَوْ

وَأَرَى كَيْفَ أَحْيَا بَدَنِي هِيَ يَكُونُ الرُّؤُوسُ بَعْدِي

وَيَصِيرُ الرُّؤُوسُ زَيْفًا سَيْفُهُ مِنْهُ وَتَرْجَاهُ لَمْ يَعْرِفْ

رُشْتِهَا فَعَلَّاهُ وَتَدْنِي رُشْتِهَا فِي رُشْتِهَا - فِي كَلَامِي

تَسْتَرْقِي مِنْ يَدِي أَوْ مَيَّاسَةً يَسِيرُ

سُفِينُ الْخَيْطِ ، فِي لَفْظِي

أُحْيِي كَتَفَيْهِ عَلَيْهِ دَسَايِرُ فِي أَسَاخِرِ فِكْرٍ وَتَحَفُّبِ
 أَوْخَفَاتِ تَحُومِ تَنَظُّرِي فِي شُرُجَاتِ رُحُوسِ لَحْيُورِ
 لَا يَصِفُ أَنَّهُ يَقْرَأُهَا وَاللَّهِ
 بَحَارُ لَا أَوْخَفُ لَهُ سَرَبِيَّةٌ لَهُ .

أُحْيِي كَتَفَيْهِ عَلَيْهِ لَفْظُ تَخَدُّرٍ مِنْ أَعْلَى وَتَغَوَّرُ وَتَقَلُّو
 فِي النَّارِ رِيحٌ ، - أَسْوَ مَرَّ تَصَعَّدَ نِيكُ ؟ هَلْ لَبَنَاتُ ، أَمْ يَوْمَانُ ؟
 لَفْظُ مَا تَنْتَرِ وَاللَّهِ لَفْظُ
 تَنْقَرُ ، أَوْجِهَ الدَّفْعُ مِنْ أُنْفَاخِ رُحْمَتِي
 لَفْظُ تَسْكُرُ ، تَوَشَّيْ ، وَبِالدَّعْفِ ، وَبِجَلِّ هَبَاءِ تَفْتِنِ .

تُغَيِّبُ الْقَرْمِيذَ وَكُحَابَ الْأُحْفَرِ لَكِنْ
 مَا زَالَ الْأُزْرَقُ يَنْشُرُ بَيْنَ الرُّجُوعِ وَبَيْنَ الشُّكْلِ كَلْبٌ ، لَكِنْ
 لَمْ يَزَلِ الْأَسْوَدُ لُحْفًا مَصْرُوعًا
 أَفْذَرِ لَفْظَةً ، وَأَسْتَنْسِبُكَ ، وَتَقَرَّبُ عَيْلُ .

هَذَا أَسْبَبُ تَارِيخِي بِالْأَسْوَدِ ، أَوْ بِالْأَهْمَرِ ، أَوْ تَارِيخِي
 ١٩٨

هَلْ أَنْسى نَفْسِي مِنْ رَجُلٍ الشَّيْءُ؟ أَلَا أَنْسى الشَّيْءَ؟ وَأَذْكُرُ
 نَفْسِي؟ هَلْ أَلْمَسْتُ
 يُعْنِي نَمَّا لِلْأَلْمَسَةِ؟
 وَلَماذا تُرْهِيا فِيهِ هَذَا الرَّثْقَ؟ أَرَأَيْتَ؟
 وَلَيْتَ، وَلَماذا أَلْمَسْتُ نَفْسَ رَأْسِي بِعَيْرِي، أَوْ أَنْكَسِرْتُ؟
 لَنْ، أَيْ رَأْسِي؟ كَلَّا
 لِلْكَامِلِ بِرَأْسِي هَذَا كَحَبْرٍ .

أَلَمْ أَقْضِ أَرْضِي لِرَبِّ زَمِي كَيْدَمْتُ سَمَائِي
 بِأَنَّهُ زَهْرِي
 نَفْسِي حَبْرِي، بِرَأْسِي، -

هِيَ ذِي آفَاتٍ لَمْ أَلْجِ خَيْبَتِي، وَأَوْفَتْ هَذِي رَأْسِي زَمِي
 حَبْرِي

وَأَعْتَبْتُ كَأَنِّي
 أَرْتَوْتُ بَيْنَ يَدَيْكَ - نَفْسِي لِلْجَوْلَةِ - فِي حِفْظِي لِمَعْنِي
 فِي خُرْجِي أَلْمَسْتُ لِمَعْنِي
 جَسَدًا وَاحِدًا، هَذِي رَأْسِي، وَرَأْسِي بِجَمِيٍّ وَنَفْسِي

- انفس فذكر ان ، تكلم .

لم انكلم

في شفقي فنادت في شفقي كوف
وفي قبر

مكسورا

في كل مكان من حسي

في كل مكان من نفسي

شيء يدخل في كلتي

شيء يخرج من كلتي

من ادعا يشتر فيك

من ادعا تؤويه

والرجم تجدد شيخوختي في موت خلتي / خلتي تجدد شيخوختي
في موت رطبي

والساعة قس وقاس قسور

والماذ لم حسب جدر يث ، وماذا ؟

اسلدا رلتي ، ام نارا ؟

واثور . س لبع رهداي ، واهول ان اسرجع ماكن رايت بيتا

هوذا - لا ألح لاسر تقي والا

خديلا يشبه رأسي

ولمّا فَا وَرَدِيَا -
 كَلَدًا، غَمًّا، كَلَدًا، أَسْوَدًا، أَيْضًا؟ أَعْظَمًا؟
 لَوَافِدُ أَنْ أَلْطَمَتِ
 لَوْنًا لَوْ شَكَلًا

وَأَرَى أَنْ رَفَعَ تَصِيرَ سَمَاءَ
 وَأَوْشَوْشَ نَفْسِي دَاخِلُ نَفْسِي: أَأَرَى حَقًّا، أَمْ أَرَأَى؟

تَرَفُّعُ الْمَسْرِقِ وَالْمَحْمُولِ بِهَذَا رُجْسًا مِثْلَ هَذَا رُجْسًا
 سَوْدَ صَفَرِ الرَّصَوَاتِ (الْمَحْمُولِ هَبَاءٌ وَارِثِي خِيَالٌ وَالسَّابِقُ ظِلٌّ
 سَوْدُ الْمَسْرِقِ: كَلَدٌ

يُظَلِّلُ فِي وَجْهِهِ
 كَلَدٌ يُؤْخِذُ فِي سَقَطِهِ

لَفَّةٌ شَاوِلٌ رَعْلٌ لَفَاتٍ
 لَدُنَّ بَرَاتٍ، بَرَاتُهَا
 مَا أَغْرَبَ هَذَا بَرَاتُهَا بِجَارِفِ أَشْرِيَّةِ الرُّشِيَّةِ

قُولُوا بِالْمَحْبُودِ: السَّخْلُفِ

رَكْنٌ، أَوْ زَاوِيَةٌ

تَدْعُوا لِلَّهِ رِجْحًا: اسْتَجَابُوا
 لِلرِّجْحِ: وَقُولُوا
 بِالصَّوَرِ: رَفَعُوا أَيْ وَأَنْتَ رَجَعْتَ، وَقُولُوا:

هَذَا هُوَ
 مَخْلُوقٌ مِنْ رَبِّي مِنْ رُسُلِهِ
 لَا الشَّمْسُ تَرَاهُ، وَلَا سَجَرٌ أَنْ يَنْحَرِفَ فِيهِ الزَّمَنُ.

عَفَا - لَا أَعْرِفُ مِنْ أَعْيُنِي جَيْشٌ، لَا عَيْنِي لَعَايَ
 حَقٌّ رَجِيئٌ، نَسِيتُ حَيَاتِي
 وَأَكَاذُ أَهْلِي لَهْزِي رُحُوتِي: لَمْ أَبْدَأْ
 وَحْدِي بَقِي نَشْرٌ
 يَدْرُدُهُ (لَعَفَا)، سَكْرٌ - وَهَقُوتُ أَنْتُمْ
 وَمَا زِلْتُمْ، لَنْ لَا أُلْحِقَ جَسْرًا.

شَكَرًا - لِلرِّجْحِ تَلَامَعْتُ وَجْهِي وَتَقَلَّلَنِي
 وَأَمَدَ إِلَيَّ كَفِّي، وَشَكَرًا
 يَرْتَدُّ بِأَمْرٍ عَلَى كُنْفِيكَ مَتَلِي

شَكَرًا - لِلرِّجْحِ خَدَاةً

وَلِيَرْفَعِ يَحْلُو

شَكَرًا - بِبَقَرَاءَ

مِرَّةً أَتْرَأُفِيكَ وَجْهِي أَتْرَأُفِيكَ
وَقَمَّ خُطَايَ وَوَقَمَّ رِطَائِي .

أَتَكَلَّمُ - هَلْ يَسْمَعُنِي

يَتَحَرَّرُ فِي رُشْدَارِ فُضَائِي

أَتَسَبِّحُ - هَلْ يَسْمَعُنِي

يَا هَذَا الرَّهْبُ الرَّهْبُ لِيَايِلَ رُغْبِي لِيَايِلَ رُغْبِي
يَسْمَعُنِي سَمَائِي ؟

هَلْ أَفْعَلُ : رَأَيْتُ صَاحِي وَالْفَرْحُ مَسَائِي

وَسَبَّحْتُ فَرَجِي مِنْ نَفْسِي
يُرَى نَفْسِي -

خُذْ جَمْعَ مَنِي أَرْضِي كِبَرِي

تَجِدُكَ كَيْفَ تَسِيرُ عَلَيَّ ، أَوْ تَسْلُكُ مَنِي
هَذِي أَرْضِي الرِّغْبِي

(أَوَاغِدُي - 1993) أَوْغِدُ

أو يمتد كلسان المطواة

عباس بيضون

وسينبش بعد قليل الرجال المضطجعين

في صناديقهم العميقة

زُكِرَ الشقوة الأولى

الحذاء والسترة يتململان تحت الطاولاة

العريف يسافر

تحت الطاولة

إلى محمد العبد الله

وبعد قليل

الشمس والبحر سيتمدّنان قريبهما

ولن يقع

سوى زرّ فضي.

ثياب العريف

الفرّاش المطوي

والسري الخال

من أيام

الساعة والبوصلة والدليل

في الجيب

وفي جميعها تنكّ وتشرّ

لم يدخل كاس الشاي بعد

النهان يكرّع في القفل

تتأ وتؤشّر

كانها تتكلم في أحلام قطار ليلى

والكنيسة

وهي وحدها في المحطة

تنام على الحائط

والشمس بتدّىء

نرى الأذوار تمتقع

هناك فقط طرق كثيرة

وربما شمس

في شباك العنكبوت

حيث لا تستطيع البرصلة

أن ترى

هناك أيضاً

كورنش طويل

لحشرة مسرعة

المفاتيح نائمة في الجوارير

والكنيسة

وهي وحدها في المحطة

تنام على الحائط

القبعة على عمود الثياب

تشير أيضاً إلى اليابسة

رغم ذلك، وفي كل مكان

كانت الأقدام

تفترق على الأرض الخشبية

والبيت يتقوّس

بمخنة مائلة

وحبال

ورن كثير بين الشقوق

كباخرة

هزجان الهوة لم يصل بعد

والصاح كقوطة الخادم

على مقبض النافذة

ليست العاصفة وحدها

ليست العاصفة وحدها
التي تذكر
مأن لا مقاعد لأمواج البحر
لذا تركب بعضها بعضاً
كجمهور من الحقائق
يتدكرب دون اتجاه

عندما تدخل الغيمة
من النافذة
تجد رجلاً غائماً
فيسيران كصديقين
لا يرى أحدهما الآخر

الخريف وحده لا يعبر
يبقى في المدخل كالبوّاب
منصتاً للفوضى الخشبية
في الجذوع
للفوضى الحديدية
في الأقفال
رافعاً بصمت

قراءة صامتة

عندما استيقظ

كان السمك الجفء على الرفوف

كانت بقع حبر وأختام وأصابع

مرسومة على الأقفال

كانت عيون وشموع قد تعبت

وهي تحترق

مرفق الورق

المديوخ برسوم مجهولة

كانت أيام موظفين تتكرر

كطابع بريدي

يصعد السماء والكوب على البيانو.

حفر على الزجاج ونقر على القصدير

يصعد الصباح على المفاتيح

قراءة صامتة

النفائات

على الأرض المزيّنة

وأخيراً

ليس القمر وحده

الذي يفكر تحت الأشجار

١٩٨٠

لعفونة التي هي نهار الأحد (سورة الأسبوع)

لحيض الوردي للفجر

تفاحات العطله

السميح الخفيف للمرض وقاعات التدخين

الورود والملفات المبردة في مكاتب الاطراف

المدفع والنقود المسيحه

وحديد المنشآت الذي يغور في الارض

المساعد التي تنقل بريد الهوة

والمحلات الزجاجية لأجهزة التبريد

الأغلفة الكبيرة التي تقدم لليرابيع واليرقات

المراتب العديدة التي تقف في أسفلها

على البلاطة الساخنة

مجهّزين بالمشخير العالي للمسيحين

١٧

عراة على الجدار

المشرطة والأطباء يحقون ممرساتهم

يرشون أيضاً في المراحض والبوابع وعلب الانفايات

عازات العالم

حليته الجوفي

الكهوف التي يتسرب منها ذلك الضوء القرميدي

ذلك النخل المروق

حيث القمر أيضاً موبوء بالنور ذاته

المفونة التي هي ملح الأشياء

الضوء والهواء رطبان عند الصباح

متخفّان بعد هنيهة

حتى أن مادة النهار تنفصل عن مصّله.

كمال قدورة

أرض النجوم

دار الساقبي، لندن، ١٩٩١

قصائد الهروب

جمهرة تتقدم

يا وحدي العلّو

ما حمرة الكلام،

يا صدري

يتلاطم،

نبض

كاسح يا أيّاي.

تدري؟

أندري؟

يا وحدي 'لعلق.

London-Kilbom 20/5/1989

«الفلم الكبير يهرب من القصيدة
الحقيقية ملأى بالهلوى،
إنها تنتهد

وجوه كثيرة هاربة

بين يدين،

وبسمة

القصائد المتلاعبة على الحبين

لتساقط مريع،

ولخفاق مضن

بين تراقص حائر للشمس،

ونفي

London 23/5/1989

صدر الأرض الملقى زخازين واسعة تحفر الصباب،
 الرعية التي تحدونني إلى ظلالها.
 من أول المساء الذي لحنها إلى آخر الصباحات،
 يا أيها الملعة
 يا تقع المازل،
 ثوبها النار، متخفية صوبي شمس،
 دعري زعر المسافات
 يا أيها المدي،
 الرعشة،
 قولي طاف يوم فوق دم
 موت الكلام،
 يا أيها الكلمات
 وحشة: سكر يحترق خلفي، لاسم
 رمل، يقصم وجهاً غافياً يامعبي
 رمل،

من شقوق الباب
 تتعري،
 النبتة، تقتحم الوقت
 ثلاثة أضواء حمراء
 في الغرفة
 أحدهم سيوقظ زوجتي
 لتعيث بالسكون
 تختبئ بعض الأفكار
 الملهة
 هي الزاوية
 حتى تانس الجحان
 الظل الأجرد
 الذي يلبس خيال الشباك
 رهن
 رزمة ثياب

ممر طويل

أيار 1989- لندن

خيالُ التاريخ،
يا أيها الشتات

ما يحجنا عن اللحظه
التي لا فرق فيها بين موت وموت آخر
ما يفصلنا عن اللون وبريقه
بين القناع وقناع 'آخر'
الاربع الذي يختلف كل صباح
الاربع الذي يتلاشى على الأشكال
فيمحنا السير إلى الوراء
إلى الوراء المر
إلى ما وراء الحواس
و'لوت

الملحقات م/ ٨

أدونيس

«أتناقض؟ هذا صحيح

فأنا الآن زرع وبالأمس كنت حصاداً

وأنا بين ماء ونار

وأنا الآن جمر وورد

وأنا الآن شمس وظلّ

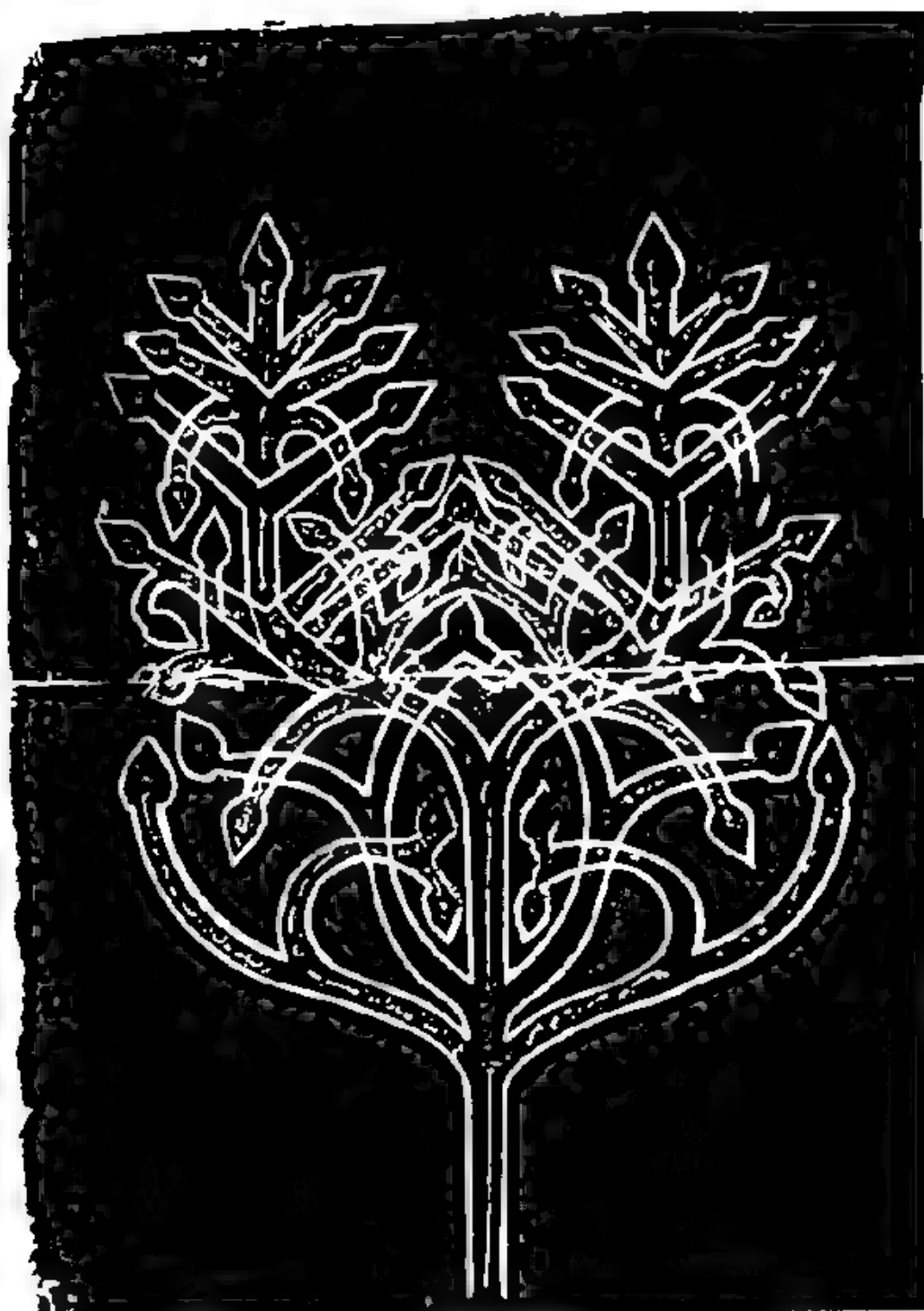
وأنا لست ربّ

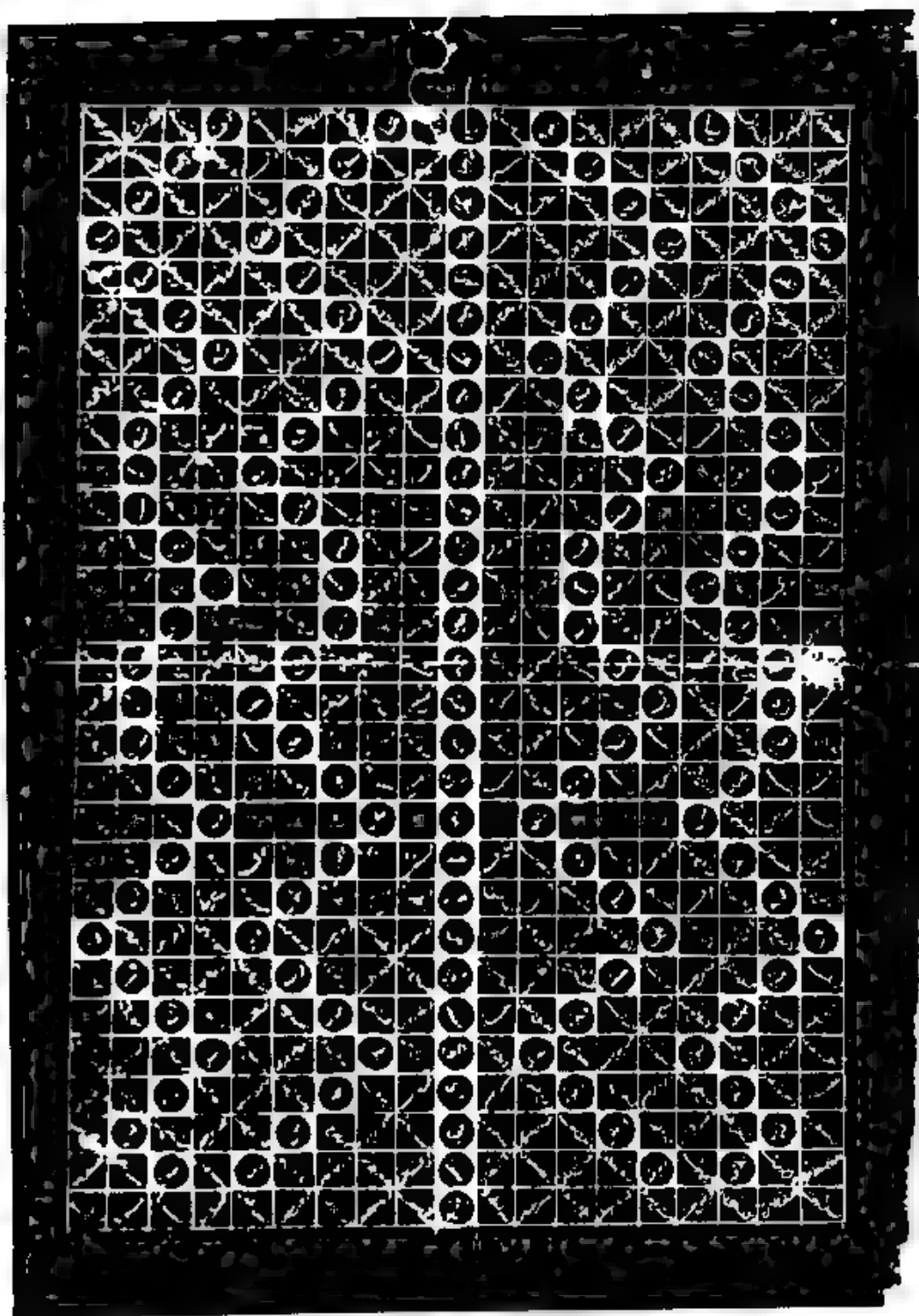
أتناقض؟ هذا صحيح....»

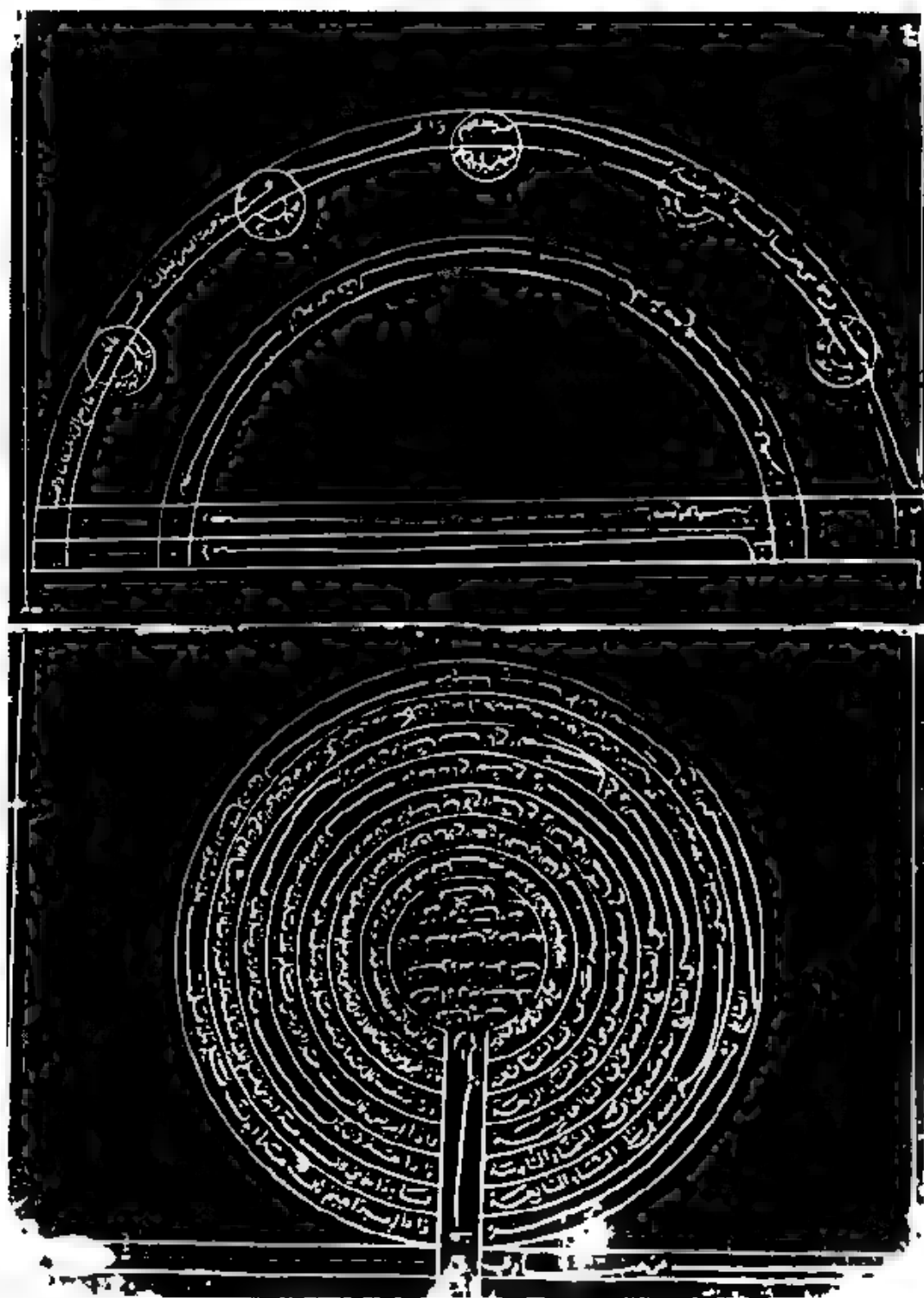
كتاب الحصار، دار الآداب (بيروت، ١٩٨٥)، ص ٧٠.

تصوير نص من القدس مفقّر ومقطّع نقدياً
وتصوير من ديوان ال (لكنني تعبت من التصوير، سأرتاح قليلاً
وإذا جا على بالي بعدين صورت الباقي،
وإذا ما لم شوالك عليّ شي يا خيي، هي الكتابه بالإجباري، وأنا مدين لك بالكتابة
والتصوير ولا الأمر على ذوقي ومزجي“)

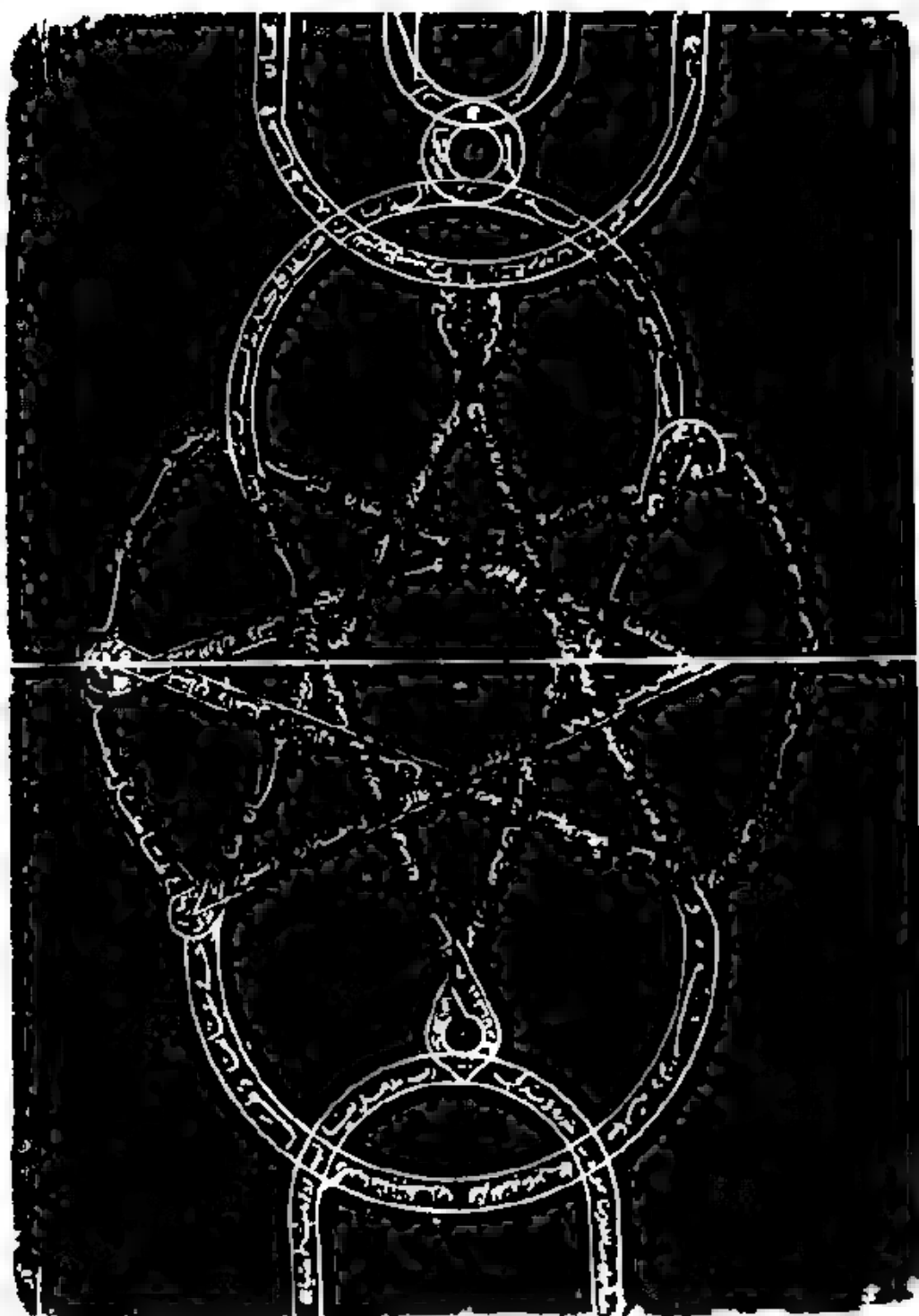
الجلياني الأندلسي ديوان التدبير

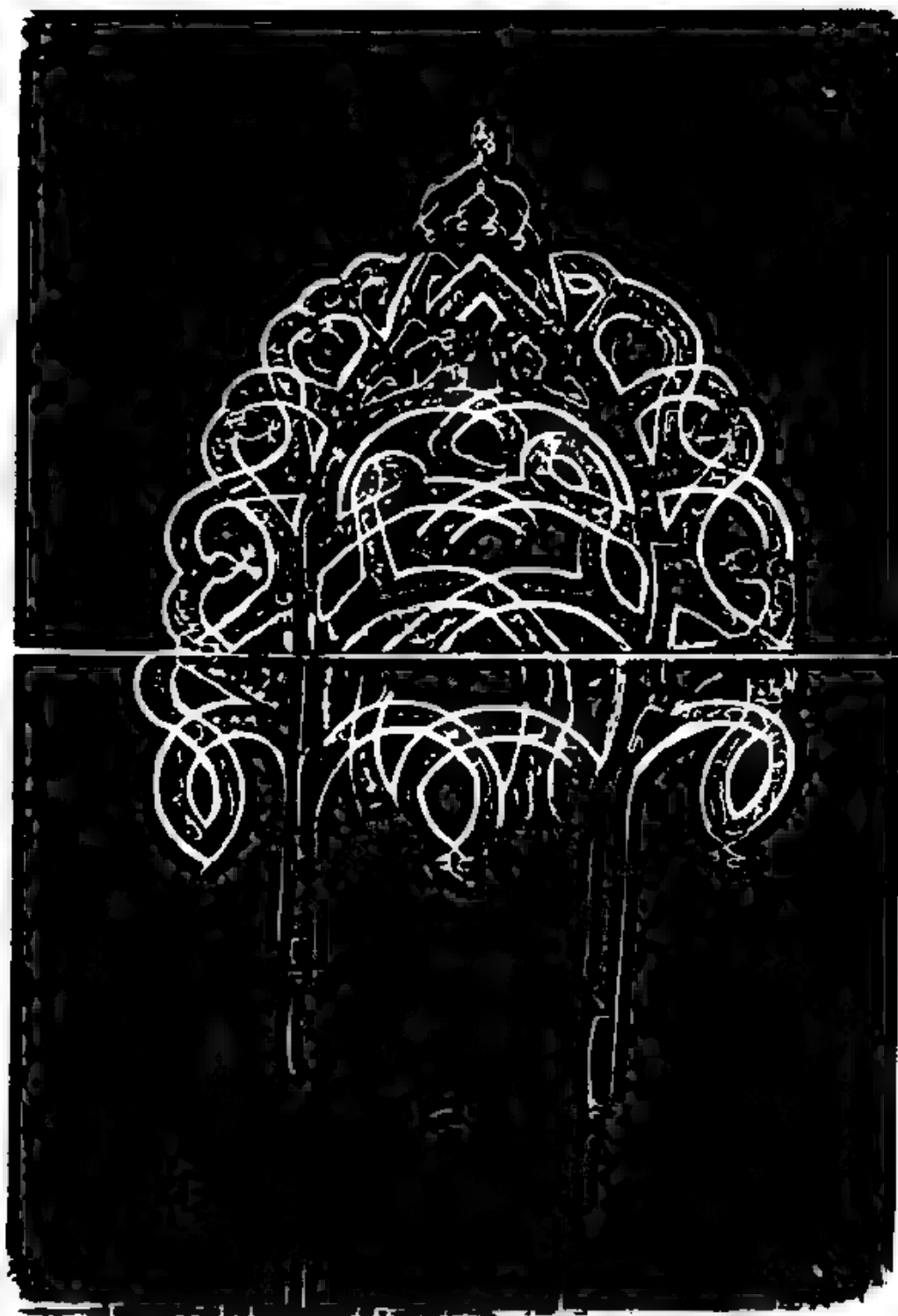




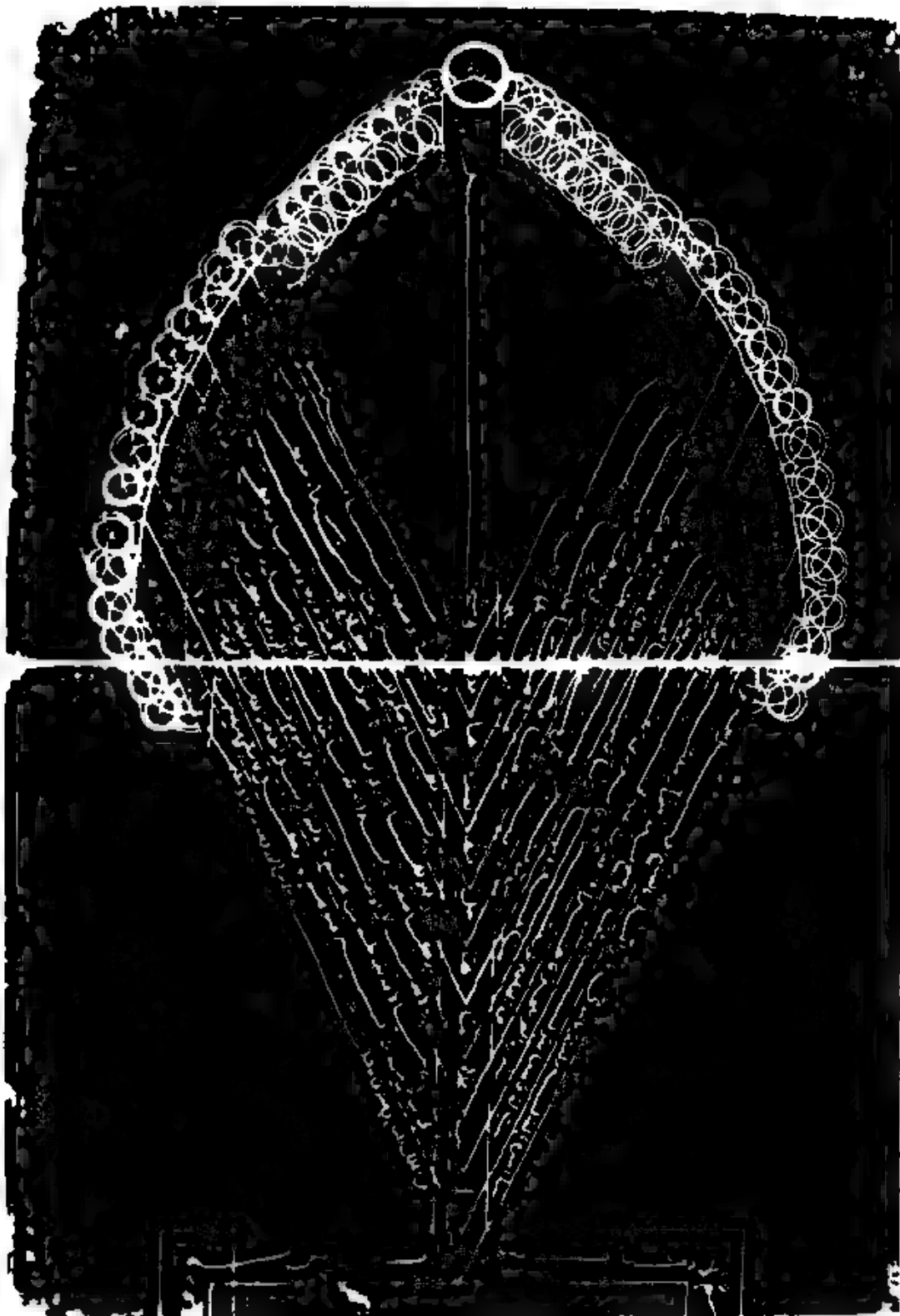


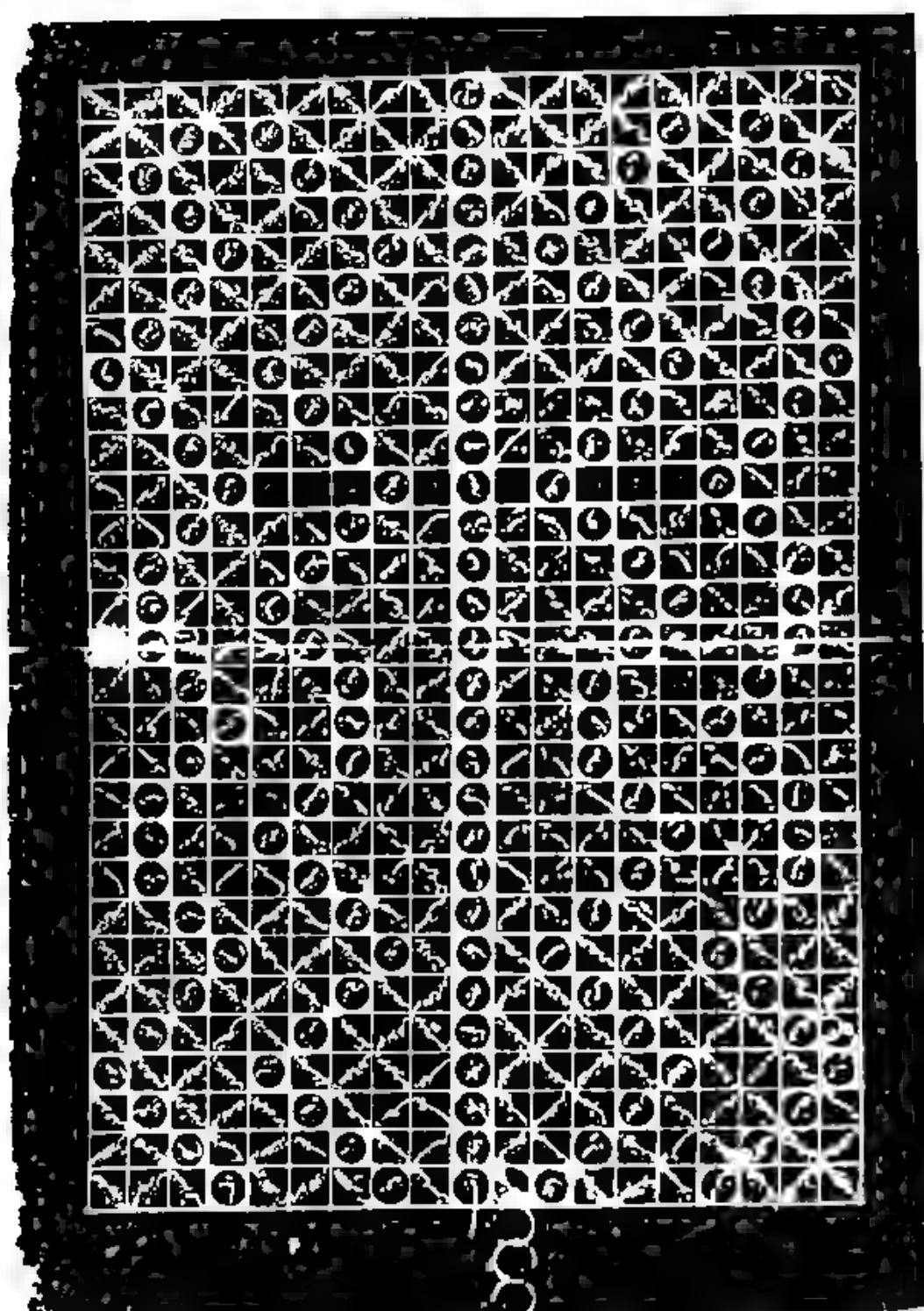


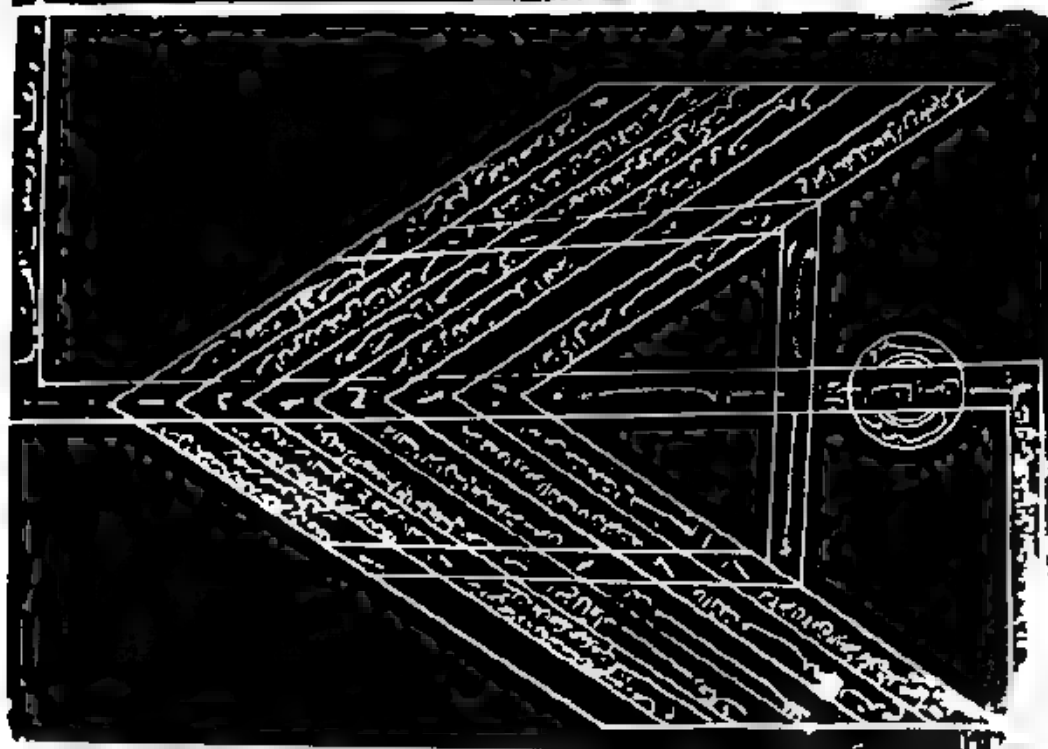
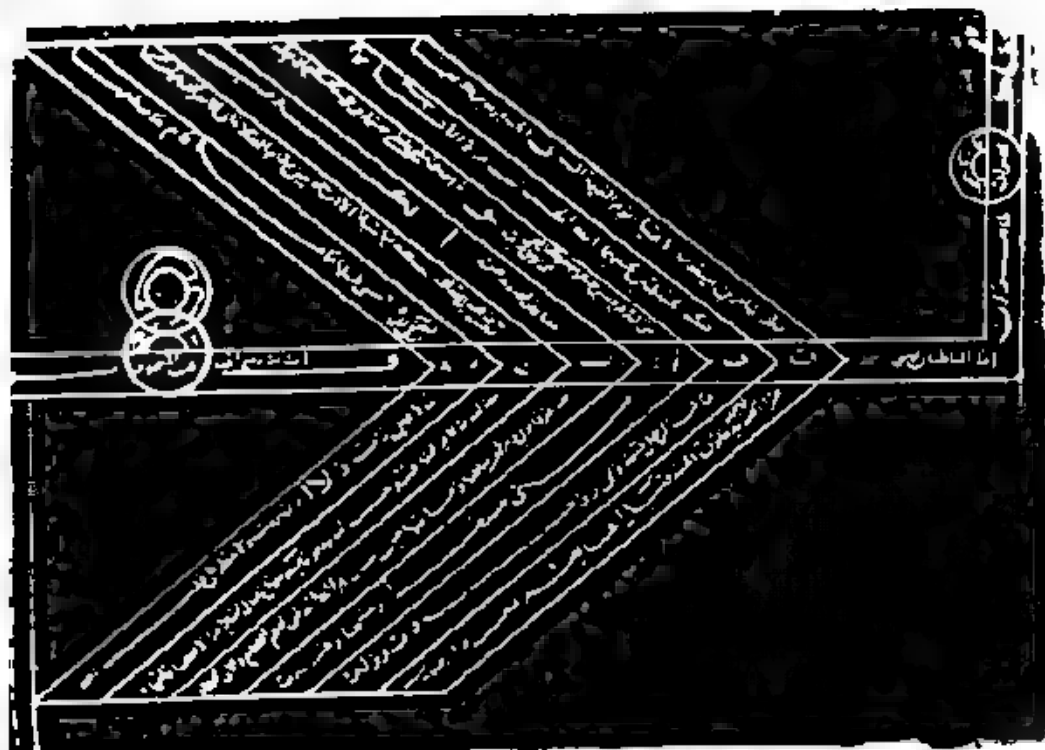












LA COLOMBE POIGNARDÉE ET LE JET D'EAU

Douces figures poi^{gnardée} Chères lèvres fleuries
 MIA MAREYE
 YETTE LORIE
 ANNIE et toi MARIE
 ou vous êtes
 jeunes filles
 MAIS
 près d'un
 jet d'eau qui
 pleure et qui prie
 cette colombe s'extasie

Tous les souvenirs de nos jours ?
 O mes amis passés en guerre O sont Raynal Billy Dalize
 faillissent vers le firmament O les noms se mélancolisent
 Le vos regards en l'eau dormante Comme des pas dans une église
 Meurent mélancoliquement O est Cernoux qui s'engage
 Ou sont-ils Braque et Max Jacob De souvenirs mon âme en pleine
 Derrière aux yeux gris comme l'aube Le jet d'eau pleure sur ma peine

Le soir tombe O sanglante mer
 jardins où saigne abondamment le faucon rose Deux guerriers

Phot. Larousse.

UNE PAGE DE CALLIGRAMMES Ed. Mermod (1953).

فايز صباغ الحبيب مثار وقصائد اخرى

رحمة الله

مزينة وملونة

هي الشقة التي تمضي

ولا ترمي

قبيل رحيلها المرحوب طوقاً من الرقص

على الارض

ليفسل وجهها الغرائب بالفيض

ويزرع في توهج رحمتها البدر

ورعداً بالغد الآتي ، وأعجوبة

مزينة.

هي الشقة التي تذوي بلا فكري

ولم تسمح عذاب جراحها إسفنجة الخل

ولم تعبر لهيب الشوك نحو مساكن الظل

لأن الحرف سوف يظل فوق شفاها البلاء الكذبة

كلمات الفقاكات الهوائية

والهبة

إذا همست

فهمستها حفيف ورقة كورت

بها الريح الشتائية

وإن صرخت

فزوجة تعرب في مدى فنجان

لأن الحرف الكذوبة

إذا لم يعبر المطهر

ويعرف لفحة الظما الجحيمي

ليولد بعدها الخضر

يركب ركب نيسان

اللحظة الراهنة

للشعر / شعر اللحظة الراهنة

ملحق أخير

لأصل لم يكتب

لن يك.....

بداية مشتركة (بل بدايات مشتركة)

ل تشابه الانضامات

و

شعر اللحظة للرواقية.

والا

فما معنى التشابه ؟

أه، هه ؟

-١-

في النص القصير التالي، مثلاً، يفجأنا سؤال فوري: ما هي العلاقات التي تربط بين مكونات البنية على مستوياتها المتعددة: البنى التركيبية التي تندرج فيها العلامات اللغوية، والبنية الكلية التي تندرج فيها الوحدات الدلالية الكبرى؟ هوذا النص

معاصرة

«ها هم أحبائي
يهشّون جرادة التعب
ويهيّئون خبزهم للمناوشة
.....

وكان جدي يقول:

لا تبنوا لي هرماً..

ولا مراثي

وأغرقوا جثتي

باللبلاب

وصياح الديكة»

١٩٩١/١١/٦

ومن الشيق فعلاً أن هذا النص مسبق بلوحة فنية ثم بعنوان على صفحة مستقلة وأنه مؤرخ بدقة (حميده عبدالله حميده، وداعاً لمسافة ما، كتاب الأربعائيون، ط ٨، الاسكندرية، ١٩٩٢، ص ٤٣). ومن الشيق الحرص التام على التوثيق الدقيق لكل شيء من رسم الغلاف إلى المطبعة ورقم الإيداع وسعر الكتاب... إلخ

غير أن هذه الدقة التي تتجلى على مستوى معين من العمل لا تتوفر في النص على مستويات تشكله الدلالي وبنائه. فالقسم الأول من النص يمثل نموذجاً لما أسميته في دراسة مفصلة «إشكالية الدلالة في قصيدة الحداثة»^١ إن التعبير «هاهم أحبائي» ذو دلالة واضحة، لكن ما يليه لا يملك دلالة محددة أو قابلة للتحديد بالطريقة التي يتحدد بها التعبير الأول. فما هي أولاً جرادة التعب؟ ثم كيف يهش الإنسان جرادة التعب؟ ثم ما دلالة أن يهش الإنسان جرادة التعب؟ وما دلالة إغراق الجثة باللبلاب وصياح الديكة في الحركة الثانية من النص؟ لكن على مستوى آخر ما علاقة القسم الأول من النص بالقسم الثاني؟ وبالأحرى، هل يحق لنا أن نعامل ما يقع بعد..... كقسم ثان من النص الواحد؟

أم أننا أمام شيئين مستقلين وضعا لسبب لا نعرفه على صفحة واحدة، تماماً كما وضع العنوان على صفحة مستقلة لسبب لا نعرفه؟ أم أن الأمر أمر تشكيلي فقط، تشكيلي لا علاقة له ببنية دلالية لنص بل هو علاقة بين البياض والسواد الموجودين أمامنا في فضاء الصفحتين؟ ما هي الآلية التي نستطيع بها أن نجيب على هذه الأسئلة؟ هل نفرض بصورة سلطوية على ما هو أمامنا أن يكون نصاً ذا بنية موحدة ثم نقول إنه لا يملك بنية موحدة؟ أم نقراه كوحدين منطوقتين مستقلتين يجمعهما فضاء واحد لا أكثر وقد يشتقان تجاورهما من علاقات تضاد بينهما لا من علاقات تواشج وترابط وتنام عضوي؟ أم نقول إنه تشكيلي صرف؟

ها أنذا قد استخدمت كلمة، وسأقول بعد قليل مصطلحاً، كنت قد استخدمتها في مكان ما من هذا النص لكن لماذا أقول كنت قد استخدمتها ولا أقول فقط استخدمتها؟ لماذا ينزلق ذهني ثانية إلى تأسيس سياق زمني تاريخي يصر على ترتيب الأشياء ترتيباً زمنياً وكأنه يسعى إلى تنسيقها بشكل ما؟ فلاحظ إذن استخدمتها في مكان آخر من هذا النص هي كلمة «تجاور». إن ما هو أمامنا هو وجود لمكونات بل لعناصر في حالة من المجاورة وكنت أقول فقط ثم توقفت لأن فقط تتضمن أن هذا لا يكفي وأن ثمة نقصاً ثمة شيئاً لم يكتمل بعد وما أسعى إلى قوله ضد هذه الفكرة إن ما أمامنا هو وجود تحاوري لعناصر وإن جماليات ما أمامنا هي جماليات التجاور - المجاورة وهي جماليات جديدة تحتاج إلى نمط من التأمل جديد لاكتناهاها والتمتع بها إنها جماليات تنقض أو توجد في فضاء لا علاقة له بفضاء جماليات الوحدة أليس كل شيء في الوجود متجاوراً والوحدة التي نفرضها عليه فعل أيديولوجي صرف؟ هل نحن الموجودين في هذه القاعة «وحدة كلية»؟ وهل العناصر الهندسية موحدة أم متجاورة؟ هل ينبع الجمال من الوحدة أم التجاور؟ أنكر أن جابر عصفور كتب مرة كتاباً اسمه *المرايا المتجاورة* فهل المرايا المتجاورة أقل قدرة على خلق جماليات من المرايا المتوحدة؟ كيف تتوحد المرايا؟

ها أنذا أرى ابن جني وجحر ضب خرب فأقترح أننا بحاجة إلى تأسيس جماليات المجاورة بدلاً من جماليات المشابهة والانصهار والوحدة. ويبدو لي أن عبقرية الفن العربي عبّرت عن نفسها تماماً بلغة المجاورة لا الانصهار، وأن قانون المجاورة هو الذي يتخلل الإبداعية العربية. وها هو نص لشاب اسكندراني في عام الرب المبارك ١٩٩٢

يموضع نفسه إلى جوار نص لبيد الجاهلي الذي يشكل كما قلت بنية مفتوحة العلاقات فيها علاقات جوار لا نصهار. أو ليس وجود أحبائي الذين يهشون على جراد التعب في فضاء مجاور لفضاء جدي الذي كان يقول لا تبثوا لي هراً منبعا لجماليات لا تحتاج إلى فاعليات الانصهار من أجل أن تكتسب مشروعية كافية لجعلها محورا لعمل نقدي مجدد لنفسه ومنطلقاته التصورية؟

٢ -

تتضمن جماليات المجاورة طبعياً ما ساسميه الآن جماليات اللقطة وجماليات الفتلة. أما الأولى فإنها تتمثل في نمط من التناول الشعري يحل العين محل الأنا تماماً ويعتبر اللقطة البصرية تكويناً جمالياً مكتفياً بذاته في غنى عن استدخال الذات المحللة أو المعلقة أو المنفصلة - أي أنه يقف نقيضاً للتناول الرومانسي. وسأمثل على هذا الدهج بالحضور البصري التالي ادي يشكله نصٌ لمحمد متولي

قمر ضال

«الشاطئ خالٍ

إلا من طفلين

يرقبان القمر في حسرة

بعد أن أفلت خيطه

من أيديهما»

ولا شك أن بعضكم سينبري بسرعة ليقول إن هذه اللقطة مسروقة من قصيدة ل تي إي. هيوم (T.E.Hulme) كنت قد اقتبسها شخصياً في كتابي عن الجرجاسي غير أن هذا لا يعنيني في كثير أو كثير وبين نصوص متولي عدد كبير من مثل هذه اللقطات البصرية. ولكتيرين غيره نصوص تجسد هذا النزوع نحو الصورة البصرية، دون أن يكون ذلك طابعاً سائداً لشعرهم هوذا نص استثنائي لعادل محمود: (الكرومل، ٤٨ - ٤٩، ١٩٩٣، صص ٢٢ - ٢٢٣)

في المساء

«قميص مفتوح

أبيض

وأحمر

وبضعة خطوط زرقاء.

نظيف

وقديم

ورائحته طيبة

قميص متروك على سياج، تحت الشمس، وتحت ضوء القمر،

يتفكّر، وحيداً، من بقايا كلام قديم

قميص

وحيد

على سياج

بعيد، قليلاً، تماماً، عن

مدى الأصابع.

قميص .

كلما هبّ المساء،

من حوله...

فيه ..

ترامى في الهواء،

حفيف صاحبه القديم!»

ومن الجلي أن هذا النص يقدم نموذجاً جيداً لقصيدة الفتلة إضافة إلى كونه نصاً بصرياً جميلاً.

لكن نصوص متولي تقدم نماذج جيدة أيضاً على قصيدة الفتلة، وإن كانت بعض أفضل نماذج الفتلة توجد في نصوص شاعرين آخرين هما حسين درويش وإبراهيم الحسين. هماذان نصان للأول.

صديقي الطيب عبود

«في الشارع الممتد التقينا..

تعانقنا طويلاً

تعاتبنا قليلاً

ترادعنا على لقيا

في المساء..

مساء التقينا في الصحيفة

أنا في صفحة التعارف

هو في صفحة الوفيات...» قبل الحرب، بعد الحرب / ١٣

نصر

«لم يتذمر الجنرال من وحدته ..

لكنه حشا غليظه

بالنيشين ..

فتبخرت رائحة الحرب». قبل الحرب / ١٤

وهردا نص للثاني.

فخاخ

«مرات عديدة

وفجأة

يرى مشنوقاً

يتدلى من سقف القصيدة».

إبراهيم الحسين، «قصائد»، الأربعينيون ع ٣ - ٤ / شتاء ١٩٩٢

- ٣

تعبّر حماليات التجاور عن نفسها في تجليات متنوعة متضاربة ومتعددة يجمعها أمر ناظم واحد هو التشكل في فضاء لا يشكل بنية متواشجة متكاملة موحدة (بفتح الحاء المشددة وكسرهما) كما كانت البنية في شعر الحداثة المنصرم المتعضي. وبهذا المعنى يخلق النص الشعري بنية لا مبنية تتنازعها اتجاهات متضاربة نحو التعضي من جهة ونحو التناثر دون تعض على الصفحة من جهة أخرى وتتغلب في هذا النزاع قوى التناثر

واللاتعضي، إذ أن الميل إلى التعضي يبدو شكلياً صرفاً، ينتج من وضع المكونات النصية معاً على الصفحة في فضاء واحد، أما الميل إلى التناثر فإنه حقيقي عميق يتمثل على مستوى النسيج الحقيقي للنص. أو ليس ذلك بالضبط ما يحدث في العالم خارج النص - يغمغم الصوت المرئي؟ أولاً يسود وهم التوحد شكلياً فقط وعلى مستوى الفضاء الجغرافي فيما تمزق قوى التناثر العالم والأشياء والعربان كلهم على مستوى العمق؟ لا أعرف، يرد كمال أبو ديب، فلقد اختلطت الأمور اختلاط الطير على إبراهيم بل قل اختلاط اليقين على إبراهيم فقولك الأول ليس مقايضة دقيقة. لكنها مقايضة تنهاوى بينها العلاقات كما تنهاوى في مقايسات شعر اللحظة الراهنة؛ استمع إلى هذا المقول لمنذر عامر

«من غير المعقول أن يكون الجسد هو ذاك الذي نعرفه،

وإلا ما معنى الجنون، إذن؟»

وقل لي ما العلاقة بين مقدمة هذا الكلام، كما يقول المناطقة، ومؤخرته، عفواً ونتيجته؟ ما علاقة ألا يكون معقولاً أن يكون الجسد هو ذاك بمعنى الجنون؟ ترى كيف يسقط لمعنى في الجنون وهو يتساءل عن معنى الجنون بلغة لا تربط بين سؤال وجواب ربطاً عاقلاً بل عقلياً ينبغي أن تقول أقول، حسناً. فلنعد إلى تجليات التجاور إن بينها هذا الميل الجديد إلى تركيب نصوص تنشر في مجلات أو كتب دفعة واحدة أي معاً لكنها تمثل سلس . لا خطأ أن تقول سلسلة لأن بين أجزاء السلسلة ما يشدها ويربطها قل متواليات قد تكون ذات عناوين مستقلة وقد تستخدم علامات انفصال وتوال واستقلالية دون أن تكون بها عناوين وليس بينها جميعاً ما يفسر الدافع إلى نشرها معاً سوى أن يكون الأمر هذا الولع الغامض الجديد بالتجاور الذي لا ترابط أو تواشج فيه. انظر الآن إلى هذه المتواليات التي تستخدم مؤشراً هو الدائرة الصغيرة في بداية كل منها تعبيراً عن انفصالياتها (وما يلي بعضها فقط وهي كثيرة فراجعها في الكرمل، ع ٤٨ - ٤٩، ١٩٩٣، صص. ٢٤٣ - ٢٤٨).

نيران ليلية / فضاءات مؤنثة

نيران ليلية

○ قافية بيضاء حين أتفرد بي

○ طقس ممطر يغيرني كلية،

طقسي اليوم يغير كل الفصول.

○ سكون الليل يلغي ضجيجي،

ليتبعني حتى شتعال الفجر بنا.

○ فوضاي أنثى اختلصت عليها احتمالات الوجود،

في ذكرى ميلادها الخامس عشر.

○ لأنها تحاول المسافة المربعة،

يستبدّ صراخ صامت في شمس أيامي،

وينهبني الصقيع.

بل إن عنوان هذا النص نفسه تعبير عن هذا النزوع التجاوري «نيران ليلية / فضاءات مؤنثة» دون أن تكون ثمة روابط خفية بين النيران الليلية والفضاءات المؤنثة كما كان يمكن أن يكون في نص شعري كتب بعنوان كهذا في شعر الحداثة المنصرم

موت الانفعالية

يرافق حلول العين محل الأنا انحسار لجماليات الانفعال والشعور وبروز للذهنية التي تمتلك سمة أساسية هي البراعة والحذقة وما يقترب من الكلبية (cynicism). في مثل هذه النصوص يتبلور موقف من أشياء ترتبط في التراث الشعري أو في الثقافة بمواقف وجودية عميقة أو تتواشج بالقدس أو بالمحرم هو أقرب إلى السخرية أو الكلبية أو المفارقة اللاذعة وبين من يمثل مثل هذا الموقف محمد متولي الذي يجرد المعطى عن وقار تناوله السائد وجديته وخطورته ويبرزه في إهاب ما يثير السخرية أو ما يسلي لا أكثر. ولعل أفضل تجل لهذا النمط من التعامل أن يكون تعامله مع الموت الذي تشكل حوله في التراث العربي تاريخ معقد من الاستجابات الرصينة الوجودية، هوذا:

«الإله الذي - بمنتهى الود -

يحتضن قفاي خصيئه الوحيدة

حين يدلي ساقيه الخشبيتين

على كتفي

رأيته يخرج لي لسانه من ساعة احائط

معلناً - بشماته صديق -

انتهاء الأج». حدث ذات مرة أن.. ، ص ٣٦

إن تعرية المقدس من قدسيته والأسطوري من أساطيريه اتجاه جوهري في شعر الحداثية الراهنة. ولذلك يستحق نشاطاً نقدياً متعمقاً يكتنه أبعاده ويشكل منها مكونات جمالية جديدة تنضم إلى جماليات الحداثية الأخرى - ولكم أن تحركوا الالف بالفتح هنا أيضاً غير أن ذلك سيكون تحريكاً أيديولوجياً حرائياً. وسأكتفي بمثلين آخرين أحدهما

اقتبسته في سياق آخر وهو يمثل الذهنية وموت الانفعالية في دوره الجديد الآن، والثاني
ينزع القداسة عن الشهداء ولغة السياسة السائدة

صديقي الطيب عبود

«في الشارع الممتد التقينا..
تعانقنا طويلاً
تعاتبنا قليلاً
توادعنا على لقيا
في المساء..
مساء التقينا في الصحيفة
أنا في صفحة التعارف
هو في صفحة الوفيات..» **قبل الحرب، بعد الحرب / ١٣**

دقيقة صمت

«من أجل ملايين الشهداء
صمت قصير
نتذكر خلاله
مواعيد السماء
وباقى أيام العطل القادمة». **حسين درويش، قبل الحرب / ١٥**

وبلغة أكثر وضوحاً في انتهاكها للمقدس يكتب يحيى حسن جابر

صور تذكارية للحرب

«الحرب ضيفة ثقيلة الظل

تفرض طرائقها السخيفة

كموت الأصدقاء مثلاً

أنا القروي المهذب

أعذروني

لا أستطيع طردها خارج سهرتنا». (بحيرة المصل، ٣٢)

بل إن هذا النمط من الانتهاك ليتخذ شكلاً آخر يبلغ أحياناً درجة الإرعابي البشع الملقح
بالمفارقة اللاذعة الكالحة.

«قررت أمي أخيراً

إذا دخل الصاروخ مطبخنا

ستنقره وتسقطه في طنجرة الكوسى

تطبخه مع أرز الشظايا

وكمشة من صنوبر أصابعنا

وستدعو المحاربين

إلى أشهى وليمة»

سا.

وبمصطلحات أخرى، يمكن أن نقول إن تحولاً حوهرياً قد طرأ على الشعر يتمثل في الانتقال من الرؤيا الضدية المفارقة للعالم التي تتسم بالجدية والحس المأساوي الفجائي إلى رؤيا صدية مفارقة لاذعة تسربلها تهكمية جارحة تتناوس بين العبث والتشفي بإدراك التناقضات الجوهرية في الوجود الإنساني والبنى الاجتماعية والثقافية السائدة. وقد تكون هذه الرؤية / الرؤيا جديدة تماماً على الكتابة العربية التي عرفت نماذج

متفاوتة من السخرية والهزل والتهكم والمزاح والهجاء لكنها في تقديري لم تعرف هذا النمط من الحساسية الذوقية المتشفية إلا في لمحات نادرة قد يكون بينها مواقف في منامات الوهراني وبعض شعر أبي العلاء المعري

٤ -

وفي محاولة أولى لتفسير ما يحدث سأقوم بعمل يجسد النقيض التام لطبيعة ما أفسره، هو أي عملي محاولة لتفسير ما سأزعم أنه ابتعاد عن التفسير. إن حلول العين محل الأنا يمثل انعداماً لامتلاك العالم وفقداناً للرغبة بالتفسير أو القدرة عليه - وذلك وجه من وجوه سقوط الأيديولوجيا لأن كل تفسير في النهاية تعبير عن تملك أيديولوجي للمفسر. الكتابة الآن تنأى عن التفسير لأنها تشعر أنها لا تملك العالم أيديولوجياً وترى العالم مغلقاً غير قابل للإدراك من هنا ينأى النقد أيضاً عن التفسير ويصبح تفكيراً أو تشريحاً ولذلك قلت إن ما أقوم به من محاولة للتفسير مناقض لروح ما أتناوله بالدراسة في نأيه التام عن التفسير.

٥ -

وانهيار المركز ليس حالة من حالات النص المفرد وحسب بل حالة من حالات عمل الفنان كله. لم يعد للعمل أو الإنتاج مركز أو بؤرة بفيض منها، بل أصبحت سمة الإنتاج تنوعه وتناثره وتعدد أنماطه. ذلك لأن الرؤية والأيديولوجيا انهارتا وانهارت معهما لذات. هناك موت لفهوم الذات وللأسلوب الخاص المتميز والمركز إن قصائد محمد متولي هي تشكيلة من نصوص لا روابط بينها أي أنها لا تملك وشائج أو وحدة داخلية ولا تجسد نظاماً. هكذا نكون أمام انهيار الوحدة على مستوى بنية النص المفرد، وعلى مستوى إنتاج الشاعر الكامل. وبمعنى ما، فإننا بذلك نواجه حالة تنقض التصور المركزي في عمل لوسيان غولدمان بأكمله، هي حالة غياب ما يسميه غولدمان «رؤي العالم»، وهي رؤية فئة أو مجموعة اجتماعية (تميزاً لها عن مفهوم الطبقة عند كارل ماركس) يصل بها عمل الفنان الذي ينتمي إلى هذه الفئة ذروة تماسكها وانسجامها. كيفما نظرنا إلى عمل أدونيس أو عبد الصبور أو حاوي أو السياب أو البياتي أو درويش أو الماغوط فإننا نستطيع استخلاص رؤية مركزية أو عدد محدود من البؤر المركزية لعالمهم الشعري ونستطيع أن نكتشف سمات أسلوب فردي متميز كما نستطيع أن نجتلي ما أسميته في دراسات أخرى «بنية معرفية» يفيض منها العمل أو ينز. أما لدى متولي فإن النصوص

تتأرجح بين المنفلش عاطفياً (السنتمنتالي) والجاف جفاف رمال الهجير والسريالي والكلي واللقطة العابرة واللفتة الذكية (كما تتعدد وتتنوع المصادر المكانية والثقافية واللغوية لنصرته - من الكريسماس إلى عبارات بالإنكليزية إلى لغة المسيحية إلى الغرب والمكان المحلي). بكلمات أخرى نحن أمام إلغاء للذات وشعر لا يصدر عن ذات تعاني العالم بل يصدر عن معاناة خارجية للعالم أو ذات لا مركز لها، ذات متشظية ومن منظور آخر، بوسع المرء أن يعاين هذا التشظي للذات وغياب المركز الذي يسمها بوصفها تجسيدا للتعدد، ونكون في هذا المنظور في مواجهة ما يمكن أن نسميه «تعدد الذات» أو «تعدد الأصوات» المنبثقة من الذات الواحدة وقد انهارت واحديتها.

- ٦ -

ولقد كان بين التجليات البارزة لانتهيار العضوية والنمو العضوي انهيار التاريخ وحدوث قطيعة حقيقية من النمط الذي كنت قد وصفته في «الحدثة / السلطة / النص». إن الذات الآن ذات لا تصدر عن وعي للتاريخ أو هوس به أو حتى انشغال به؛ وحين يبرز الزمن مكوناً تجريبياً فإنه ليس الزمن - التاريخ بل زمن الماضي الشخصي الفردي للذات. بكلمات أخرى، لا يتجسد انهيار حس التنامي العضوي بالإشارة إلى المستقبل فقط وموت مفهوم الحركة الغائية المجسدة لحركة التقدم بل بالإشارة إلى الماضي أيضاً - الشعر الآن هو شعر اللحظة الراهنة، ومن وجوه ذلك التركيز على البرهة وإنتاج القصيدة البرهية. والبرهية لا تمثل احتفاء بالحاضر (كما هو شعر أبي نواس مثلاً الذي صدر عن رفض للماضي من أجل الحاضر)، بل شعر الذات التي لا يشرنقها وعي تاريخي ولا تفهم اللحظة الحاضرة باعتبارها وليدة التاريخ - كما كان شعر الحدثة في تحولها الثاني - بل تحسها لحظة منقطعة قائمة في ما يكاد يكون انقطاعاً زمنياً كلياً عن نهر الزمن المتدفق. إن حاوي وعبد الصبور وأدونيس ودرويش وغيرهم يملكون وعياً تاريخياً بهذا المعنى، ولقد كان أحد مكونات مشروعهم الحداثي إعادة صهر لتاريخ وصياغته ضمن مسرد كلي جديد. أما الشعر الآن فإنه ينتسج خارج فضاء التاريخ أو مشيحاً عنه، كما هو شعر محمد متولي مثلاً، أو يملك ماضياً شخصياً فقط كما هو شعر أمجد ناصر. وهو شعر لحظة راهنة لذات تعاين العالم معاناة ذهنية بارعة، أو تتأمل تناقضاته ومفارقاته بوعي انفصامي، أو تستبطنه بهدوء رقيق، أو لذات منكسرة في عالم من الأحلام الجافة، كما هو شعر خالد بدر الذي يدب الحاضر في النصوص التالية

بصورة نموذجية تمثل موقف زرافات ووحدان كاملين (لاحظوا أنني لا أقول «جيل بأكمله»، لأن مفهوم الجيل يمثل نقضاً لواقع المنتجين للكتابة الآن، فهم لا يشكلون «وحدة» أو «كيبونة» متواشجة على أي مستوى من المستويات زمنياً كان أو فنياً بل يحضرون حضوراً تجورياً خالصاً).

يوم وآخر

«هذا كاف لا اعترف بضعفي أمام خيول النهار الناهضة من الموت، حقب الأحلام انقضت وبقاياي ظلت مغلولة إلى يوم ذابل آخر...» (ليل / ١٥)

ليس سوى...

«يدلف إلى فراشه بحثاً عن ثياب الأحلام لقد برد الليل وابتضت الأشباح ما عاد في السراجل أمواج تسمع ولا بحارة يشربون الشاي قرب القوارب ليس سوى قمر جاف وأحلام بائنة». (ليل / ١٦)

وحين يتبلور وعي للزمن فإنه يبدو مما يدرج الماضي والمستقبل في لجة الحاضر القاتلة. خالد بدر أيضاً

وصول

«الكأس الوحيدة ماذا تنتظر لم يأت السامري الذي أرقب عليّ إذن الوصول إلى عتبة الأحلام البعيدة حيث يتراقص تذكارات الأزمنة الماضية جنباً إلى جنب مع اللحظة الغارقة في بحيرة الأسى هذه». (بدر / ٢١)

بهذا المعنى يبدو شعر اللحظة لراهنة وكأنه يعيش في حاضر لا نهائي - حاضر من تيه قد يبحث الشاعر عن مخرج منه وقد لا يبحث. إنه تيه خالد بدر من جديد.

في لجة

«تاه في لجة

تاه في لجة

تاه

تاه

تاه.

من يهيه اسطربلاب

وحمامة». (ليل / ٢٠)

لكنه، أيضاً، تيه حيل سابق تشكّل في حياض مغايرة وأقحم في المطهر فاختنق في غياهبه. من هنا القدر المشترك مع لغة الشعر الذي أصفه هنا وانظروا، مثلاً، قصائد ياسين طه حافظ الجديدة في الخرائب حلية ذهب، وزارة الثقافة (بغداد، ١٩٩٢).

- ٧

يتشكل هذا الشعر في حوض جماليات جديدة بين سماتها تدمير الطاقات البلاغية للغة والإيقاع والطاقات العاطفية للكلمات ومفهوم التعبير عن.... وبينها تجريد اللغة الشعرية من إهاب جمالياتها المألوفة باستثناء شيء واحد هو الصورة الشعرية وبشكل خاص الاستعارة الصادمة والصورة الفاضحة. ويبرع في تقديم الصورة الفاضحة محمد متولي خاصة هي ذى بعض صورته:

«مترنحاً ينزف البيانو مقطوعة قد تذيب الجليد الكريستالي الذي - عشب في إصبعه
الحجري بينما أكتب ثدياً يترنح من بركة حتى السديم، دفناً في حلة أرجوانية يستوعب
لغة الأفق ولا تعزفه العذراء

الموسيقى.. خلفية لا أكثر

غرف ضبابية وبطل يرسم الإناث أعضاء تناسلية»

حدث ذات مرة أن، منشورات رياض الريس (لندن، ١٩٩٢) ص ٩

«الإله الذي - بمنتهى الود -

يحتضن قفاي خصبته الوحيدة

حين يدلي ساقيه الخشبيتين

على كتفي»

- ٨ -

كل ما قدمته ألوان في فضاء أولي سماته التنوع والاختلاف وتعدد الأصوات والتعارض والمطابقات وصعوبة تبلور خيوط موحدة منتظمة جامعة. وبدلاً من قسر المادة على الخضوع لاستنباطات محاور وسمات متخللة، سأعدد بعض النماذج التي أجدها في هذا الشعر، واضعاً إياها في فضاء تتجاوز فيه دون أن تتواشج أو تتلاحم أو تتوحد

شعر الصفاء اللغوي والفقرة الإيقاعية المسبوكة بعناية والقلق الميتافيزيقي (وأحياناً الوجد / الوصال الصوفي) - نوري الجراح - قاسم حداد - عبد المنعم رمضان - أحمد طه - ادريس عيسى - محمد الغزي - المنصف الوهايب - إبراهيم الجرادي إلى حد ما - فرج العشه - أسامة سعيد - وفي زمن ما بول شاؤول

شعر شبيثة الإنسان وأنسنة الأشياء وتشابك الفضاءات بينهما - عباس بيضون - بسام حجار - يحيى جابر خاصة

شعر التشابك الاختلاطي وانهيار المعقولة والممكنة والنزوع السريالي كثيرون بينهم قاسم حداد ويحيى جابر وعبد الكريم الرازحي وعبد اللطيف الربيع ومحمد عيد إبراهيم وفتحي عبدالله ورفعت سلام وحلمي سالم ووديع سعادة

شعر الماضي الشخصي وإعادة ابتكار الماضي - أمجد ناصر

شعر جغرافيا الذاكرة المتوهجة بأشياء ووجوه وأسماء وحيوانات ولغات وتفاصيل

تنتمي إلى الغرائبي والعجائبي والغريب - المدهش والهامشي الذي يحول إلى مركزي - سليم بركات.

شعر الغياب والفقدان والأشياء نصف المحقبة وأمور كثيرة أخرى - عباس بيضون - نوري الجراح - عبده وازن

شعر الومضة الذهنية البارعة والتعليل التخيلي - قاسم حداد وكثيرون بينهم عبد الكريم الرازحي وعبد اللطيف الربيع ورفعت سلام.

شعر الاستعارة الواجئة والصورة الصادمة - الرازحي - حداد - الربيع - فتحي عبد الله - رفعت سلام وكثيرون.

شعر الذات المنكسرة - خالد بدر وزرافات كثر بينهم من يطالع من تاريخ سابق مغاير.

شعر انقشاع الوهم والخيبة المترققة بعذوبة الألم المتلذذ / كثيرون بينهم عبده وازن.

شعر الغرفة المقفلة على الجسد والفضاء المغلق المحدد - بسام حجار - لينا الطيبي خاصة.

شعر الفضاء المتقلص المنكمش المنحسر باستمرار - المرحلة كلها.

شعر الذات المعاينة بحياد يتوهج أحياناً توهج المطفأ - كثيرون وكثيرات.

شعر اللقطة - حسين درويش - ميسون صقر وآخرون.

شعر الفتلة الختامية - متولي - بدر وكثيرون.

شعر الكركبة اللغوية والمعاظلة التركيبية خاصة - محمد متولي - قاسم حداد - رفعت سلام.

شعر الجسد - قاسم حداد - محمد آدم وكثيرون بينهم أحمد الشهاوي وعبد المنعم رمضان وشاكر لعبي وعبده وازن وحديثاً أمجد ناصر.

شعر اللعبة الذهنية - إبراهيم الحسين - حميده عبد الله حميده - المنصف المرغني خاصة.

شعر الحياة اليومية - سركون بولص - يوسف بزي - يحيى جابر - هاشم شفيق - وديع سعادة - أسكندر حبش - حسين درويش - لينا الطيبي وكثيرون.

شعر المرايا الخشبية التي لم تكن أصلاً مرآة - صلاح فائق.

شعر البرهة التي لن تصير ماضياً جديراً بالتذكر - لينا الطيبي وبضعة لا أنكرهم - من أبرزهم رفعت سلام.

شعر الفضاء المتشظي انذي لا يملأه سوى لكلام المتشظي هو أيضاً -
محمد عيد إبراهيم وفتحي عبد الله خاصة

شعر الشبوب الفكري - الانفعالي والإيغالي في غياهب المسهم والمرارة
الواجبة لأن العام ليس هو العالم، من قشرة الاجتماعي إلى بؤرة
المنافيزيقي أو (بمحاولة صياغة أخرى) شعر الاكتناه الضدي المشبوب
أو الرؤية الضدية المقترنة بجيشان انفعالي واجيء للعالم - قاسم حداد
شعر الفضاءات الحميمة لذات تتأمل نفسها بالتذاذ قابعة في لجة أطواق
لها ثقل الماضي وفداحة الحاضر - نجوم الغانم وأصوات لا تحضرني
الآن

شعر التأمل المستكين والاكتناه المنهم والنجوى الداخلية الساجية - نزر
من النصوص لا شاعر.

شعر الرؤية مقبل الرؤيا، وتلمس العالم المادي في لزوجة ماديته
وتفاصيله والنأي عن الذهنية والمجردات والأفكار الكبيرة - زرافات
ووحادين منهم جميعاً أبرزهم عبس بيضون ومحمد العبد الله.

شعر الذات المتبرجة لنفسها فقط وموت الآخر - رفعت سلام - أو
اقتصار الآخر على وهم امرأة / رجل - لينا الطيبي - عبده و زن -
بيصون وعدة لا تعد

- بني
إله ليستحق

وفي كل هذا الشعر يبدو القانون الذي صغته في بحثي **في الشعرية**
سليماً وهو وجود تناسب عكسي بين حضور الإيقاع المنتظم والصورة
الشعرية. فلدى كل هؤلاء تشكل الصورة مادة أساسية هي في الغالب
مادة تشكيلية لا تمثيلية هل قلت ليس هناك سمات جامعة إنني إذن لعل
تناقض فهأنذا قد عدت ما هو جامع اليس التناقض أيها السادة
والسيدات - لاحظوا النقيضين لكن من قال إنهما نقيضان وهي من
ضلعه نتزعت وهو في رحمها يمني ويتنطف - هو جوهر العالم وبودي
القول هو جوهر العالم. شكراً

xx لقد أكثر من
ذكر عباس
بيصون هنا، بكك
في أبحاث أخرى
أوبته اهتماماً
خاصاً أولاً
يستحق شعره
في السياق انراهر
أن يحص بفقرة
مستقلة
- بني
إله ليستحق
xx لم المعاطلة،
نن، أفرد
حصوصاً بعد
اندلاعه المشبوب
في القاهرة،
- يمكن مع أن
آخرين أيضاً
يستحقون، وأنا
لم انخرهم
الملحقات م م ٧

عفواً لقد نسيت أن أقول لاحظوا كثرة الرسم بالكتابة والكتابة بالرسم في هذا الشعر ولاحظوا أيضاً كثرة الرسم في نص متولي الذي اقتبسته أين؟ لا أذكر بل خلطه عفواً توحيداً فعل الرسم بالكتابة وأنا أكتب ثدياً يترنح وهو الجزء التالي من دراستي لـ «تشابك الفضاءات الإبداعية» الذي أعتذر عن عدم كنا أقصد رسمه حتى الآن أو في المستقبل أو في الماضي.

.....

لقد أثبت هذا الشعر انسجام الحداثة مع نفسها بالضبط لأنه سعى إلى تجاوز النماذج المتفوقة التي أنتجتها لحداثة في انفجارها الثاني. فلقد طرحت الحداثة مقولة التجاوز المستمر ورفض التشكل النهائي ومفهوم الكمال. وكانت الحداثة في الحوهر قلق النمذجة ورفض النموذج وسلطة المتشكل السائد. وإذا كنا ندين بهذا العصب الحداثي بالدرجة الأولى لأدونيس، فإن بين أكثر ما يؤكد سلامة تصور أدونيس للحداثة هو أن الشعر الراهن أخذ أولاً برفض طغيان النموذج الأدونيسي على الشعر والسعي إلى تجاوزه أو تطوير بدائل له أو نماذج تتشكل خارج فضائه.

لكن ما لم يفعله الشعر حتى الآن هو الدخول في مغامرة تغيير المنطلقات الجذرية لشعر الحداثة في تبلورها الجبراني وانفجارها الثاني، متمثلة في البؤرة الذهنية التي يفيض منها الشعر العربي في معظمه إن هذا الشعر شعر الأفكار التي تدور في فضاء انذهن المطلق؛ إنه شعر بلا رائحة كما يحلو لي أن أصفه، وبستثناء نماذج قليلة منه، أقتبس بعضها في فقرة أخرى، فإنه يصدر عن تضخم هائل للذات بل عن ذات متنفجة تنفج طاووس منتعظ تطفئ على العالم إما ذهنياً أو عاطفياً وانفعالياً إنها الذات المحبطة أو المساوية أو المغامرة أو الراقضة أو الغاضبة أو المنزوية أو الدعائية أو عشرات الأشياء الأخرى (ويضم الهمزة وفتحها معاً في هذه الحالة). لكنها لم تكن مرة واحدة الذات المتأملة. وإن أكثر ما يفتقر إليه الشعر الحداثي هو اللهجة التأملية، وهو الانتقال من معرفة الذات أو من كشف الذات إلى كشف العالم ومعرفة العالم وبالعالم هنا

xx اريد ان
الني التعميم
واقول «في
معظمه» لكنني
لا اعرف أين
أولج العبارة
أولجوها انتم إن
شئتم

أقصد العالم فعلاً لا الذات كما تنخرط في العالم أو كما تسقط نفسها عليه أو تمرره في مصافيقها ومعتكراتها. العالم بأشياءه المادية المحسوسة وتفصيله وتلافيفه وروائحه وتعرجاته وتضاريسه وسطوحه وأغواره، العالم بترابه وهوائه وشمسه ومطره وبرده وحره وأشجاره وسمائه وحيوانه وإنسانه، العالم الانابضع الراكض الهائج المتعب الجميل البشع الحقيقي مثل الجرح الذي يفيض بدم ساخن لطعنة سكين هاجمة - بلى، ينبغي أن ينتقل الشعور من الذهن إلى الدهن، ومن الحلم إلى اللحم، ومن العظمة إلى العظمة ثم إلى الدم والأحشاء والأرحام والمشائج...

أما الشيء الآخر الذي لم يعرفه الشعر الراهن بعد فهو المكان. لا مكان في الشعر، كأنما يكتب هذا الشعر في هواء طلق معقم لا ملمس فيه لشيء ولا رائحة فيه لشيء. ومع استثناءات قليلة فإن القصيدة المكتوبة في صنعاء أو في صحراء نجد أو الربع الخالي تتحرك في الفضاء التصوري ذاته.... ويمكن أن تكون قد كتبت في مراكش أو الرباط أو لندن أو نيويورك (من قبل شاعر عربي مهاجر أو مهجر). ويتجلى ذلك بشكل فادح في شعر المهجرين العرب وهم مثأت، فالقصيدة العربية المهاجرة لا تنش برائحة المكان الذي تكتب فيه ولا بصوره ونكهته بل تكتب في ذهن جوال يمكن أن يكون قد كتب ما كتبه في المنفى - في - الداخل، كما يمكن أن نسمي كل أقطار العالم العربي. لقد شغل الشعر بالزمن حتى أرهقنا الزمان، وهوس بالمجردات والذهنيات والعقائديات والمشاريع الكبيرة حتى أثقلت كواهلنا الذهنيات والمشاريع الكبيرة والعقائديات والمجردات. ولقد هرب من العالم الحقيقي في ذلك كله كم هربت ليلى من بين أصابع كثير مع فارق واحد عظيم هو أننا كنا وما نزال نتوهم أننا قابضون على العالم، أما كثير فقد كان يعي وعياً حاداً أنه لم يكن قابضاً على شيء.

لنتأمل العالم في جزئياته وجزئيات حياتنا فيه، في كلياته وكليات وجودنا في حناياه، وفي تلك اللحظات الهاربة منه التي يستحيل القبض

« وقد لا يكون ذلك كثير بل المحنون، لكن ما الفرق الاعية لا المغني

xx هذا موضوع
إنشاء جميل،
لكنه ليس كتابة
نقدية مما عرفت
به، لماذا لا تلعبه؟
لأنه جوهرياً
صحيح وإن كان
مبالغاً فيه.

عليها مرتين كما كان ماء نهر هيرقليطس (وما يهم ألا يكون هيرقليطس؟) لتأمل ما هو خارج عنا دون أن نسعى إلى أن نذيبه فينا، لتأمل الآخر في بساطته وتعقيده، في أحواله المتعددة المتناقضة، دون أن نسعى إلى صهره في نمط أو نموذج تجريدي نستخرج منه عظة أو حكمة أو علماً عاماً بالإنساني العام؛ لتأمل الشاذ والخارجي والمنبوز والعادي والمألوف والمتكرر، لكن لتأمل ذلك تأملاً دون أن نحيله إلى مناسبة لفضح إحباطاتنا وإشكالاتنا وهوسنا وشهواتنا و...نا بأي مضاف كان.

الشعر في اللحظة الراهنة لا رائحة له. نحن نكتب عن الجسد فلا نشم رائحة جسد حقيقي، ونكتب عن الموت فلا نرى سوى فكر تجريدي عن الموت ولا تملأ خياشيمنا روائحه؛ ونكتب عن الأرض فلا نشم تراباً؛ ونكتب عن المدينة فلا تفوح منها روائح المدينة، ونكتب عن الوطن فإذا هو خريطة معقمة، ونكتب عن فلسطين فإذا هي قضية تتعاركها الأذهان والمقولات والدعاوى؛ ونكتب عن الحرية فلا نشم رائحة عفن السجون والزنازين التي يملأها بول المساجين الانفراديين؛ ونكتب عن اللغة فإذا هي تجريدات وفصائل ذهنية؛ ونكتب عن شجرة فتختفي ليطلع محلها ما نسميه «رمزاً» لا رائحة له ولا طعم، ونكتب عن الدم فإذا هو دون حرارة أو لزوجة أو عطن أو لون نحن نكتب فتختفي الكلمات ويختفي لعالم ولا يبقى إلا طيوف عابرة ل نحن.

كأنما العربي عابر في هذا العالم، كأنه طيف، وكأنما قضاياه ومسائله كلها قضايا من النمط نفسه الذي كان يدور في علم الكلام الذي ابتكره العرب وهم اكلم المتكلمين!!!

وانظروا لسان
العرب يتروا
معاني «كلم»

لقد آن أن يبدأ الانفجار الحداثي الثالث بعد أن شكل الانفشار الحداثي منعطف الانكسار والانهيار، فليكن أن يبدأ بالانتقال من الذات إلى العالم ومن الذهن إلى الأشياء، ومن اللامكان إلى المكان، ومن المجرى إلى المادي، ومن العقائديات إلى القعائديات ومن النمط إلى المفرد المتعين

غير أنت أيضاً في مواجهة تيار آخر في شعر اللحظة الراهنة يتحول فيه التركيز على الذات والانشغال بها إلى نفي شبه مطلق أحياناً، ومطلق أحياناً أخرى، للآخر بكل تجلياته وتجسّداته. وقد تكون هذه ردة فعل مبالغاً فيها لطغيان الآخر الجماعي على شعور مراحل سابقة. ويتخذ هذا النفي الجديد للآخر شكلاً يمكن أن نسميه «موت المخاطب» يتمثل في انعدام لحضور المخاطب في القصيدة الراهنة وتحول الكلام إلى دوران مستمر في حلقة الذات المنقطعة التي تعيش أصلاً في فضاء مقلص منكمش لا يتسع لشيء إلا لهواجس الصوت المنفرد وهمومه ونزوعاته وخيباته وما يلوكه من هلوسات وخيالات جامحة وتوترات وتعمشقات فادحة وانكسارات وانقماضات كالحبة وشبقيات وتلمظات باطحة (بين أبرز نماذجها ما يكتبه رفعت سلام حديثاً) وفي هذا النمط من الكتابة تتحول الغرفة إلى انفضاء النموذجي للكتابة. ولعل أبرز من يتحرك في هذا الفضاء المنكمش الآن أن تكون لنا الطيبي وبسام حجار. هي ذي غرفة الأولى التي تكتب بدرجة عالية من الحساسية والانبهار العفوي اللذين يمنحان نصها الشعري المنكمش درجة غير عادية من القدرة على الانفتاح على العالم لا هناك في الخارج بل هنا في الداخل: في دهاليز الأعماق، وانظروا مزيداً من ذلك في الملحق م م / ١.

دهليز في مرآة

«اليوم كالأمس

كالغد

ليس لدينا ما نفعله

غسلنا الصحون

نظفنا الأرض

كوبنا قمصاننا

ومررنا بالمرآة

غيرنا ملايسنا
وجوارينا
ومشابك شعرنا
رفعنا الستائر عن الصباح
وارتقينا بالشمس إلى الغرف العالية
قلنا للمساء. أهلاً.

المساء رجل عاشق
دهليز في مرآة».

شمس في خزانة، منشورات ل ن
(لندن، د.تا)، ص ٢٦

غرفة
«أحد يراقبني
وأنا أخطو مع النهار
متأمل أوراق النباتات الصفراء لامعة في ضوء...
عيون تتأكد من وجودي
من انسيابي بسكينة
من جراءة الجدران
من ضجيج قلبي في الحلقة المفرغة للأسى.
أحد يطلق صوته في اتجاهي

صوته وصداه
يتلمسني
يتأكد من برودة أطرافي
يمسك بيدي، يشدني إلى حبال
يتأكد من انضغاط يدي في سلاسله
يتأمل الشمس من نافذتي.
الحادية عشرة ليلاً
أكثر قليلاً
الرحلة الأخيرة ليوم».

سا. ص ١٢

أنت والصمت

«عندما تجد نفسك وحيداً
فجأة
أنت والصمت
وغبار الشمس
لا تغمض عينيك
افتحهما
وتأمل غياب من حولك
الأغاني التي يلفظها الجدار
أصابعك وهي تنكمش

قبضة يدك.

تأمل

تجاعيد المرأة».

سا. ص ١٢

ولأن الكتابة لا يمكن في نهاية المطاف إلا أن تبتكر مخاطباً ما، وأن توجه إلى آخر ما فإن
شعر اللحظة الراهنة سوف يشهد . ولقد بدأ فعلاً يشهد - درجة غير عادية من التركيز
على أقرب الآخرين من النفس التي لا تريد أن تسمح للآخرين بالاندلاق عليها جماعات
ووحداً، لكنها تريد آخر واحداً على الأقل تبثه وتتجه إليه وتناغيه وتناجيه. والآخر
الوحيد القادر على احتلال المكان الخاوي هو الآخر الجسدي: المرأة في شعر الرجال
ولرجل في شعر النساء - ولن يكون غريباً أبداً أن نشهد انتشاراً باهظاً لنمط ما من شعر
الحب وشعر أجسد وشعر التوجه إلى آخر إيروسي يتزيا بزني مرآة له نكهة الزني
الصوفي. غير أننا في كل الحالات سنجد شعراً لا يطرح العشقي أو الإيروسي أو
الشهواني أو الصوفي في إطار قضايا اجتماعية وسياسية وتغييرية - كما كان معظم
شعر الحب والإيروسية والتصوف في مرحلة سابقة - بل يطرح الآخر الفرد باعتباره
آخر فرداً فقط - وفرداً متعيناً محسوساً في الغالب ومن الطبيعي أن يتخذ هذا الطرح
شكل تركيز مهووس على الجسد لأنه أكثر شيء في الوجود استغراقاً في فرديته
واقتصاراً على لحميم والخاص وإشعاعاً بالفرد المادي المتعين. وثمة الآن بعض
النصوص التي تقدم نماذج متميزة لتحقيق ما أتكهن به مغامراً لكن على ثقة تامة من أنه
صائر لا محالة إلى التحقق. أصغوا معي إلى هذا النص الجديد لأجد ناصراً - وهو نص
في طريقه إلى النشر وأنا مدين لمؤلفه بإعارته لي من أجل إنجاز الدراسة الحالية. (ومزيد
منه في الملحقات أيضاً م م / ٢)

«مائم في أقطانه

سيدي الصغير

لا يفيق على نيات اليد
قمع سكر
يدوب في الرغاب
غرّ
ومزده بطنيّ والتخاريم.
نظيف
ومحفوظ
ومائل
يلمع في نداه الزيتون
مغسول بأمطار وصواعق،
له هذه الرائحة.
قطع الأعشاب في الصباح.
الأفعوان يتلوّى في الزخم
العين الكبيرة تحديق.
تترك الثياب شاهدة برهبة
على السهم الذي شقّ طائر الأكمة،
«أتغنى بالذي يبسط
وأجزل المديح للعضلات وهي تصدّ
مغمصاً
أقتفي عطر الأمس اللابث
بين الساقين

أنخر أنفاساً لأشواق تستأسد
في عرين الأرق.
بحلاوة اللسان
أكتشفت ملوحة المخبوء،
«يدك تدني وتقصي
قميصك يكنز ما يسيل له اللعاب
أدخليني مدخل ضيق
لنصعد بالأم.
ليس هيناً دخول الملك من استدارة الخاتم».

«سأحرثك بقوة البدائين
وأحتفر كنزك بيدين تقودان القرن
إلى استغاثة تدمي أديم الأبيض
الممتن لنفسه»

ويبلغ التركيز على الجسدي الشهواني درجة عالية جداً حين يتحول إلى انخراط في
جزئية من جزئيات الجسدية كما في هذا النص الذي يفوح بحيوانية اللزوجة المادية
للرائحة - رائحة الفيض الجنسي والشهوة المندلقة والأعضاء المتوهجة بالجوع والشبق و
التلذذ المرقط:

١ - الرائحة تذكر

«الرائحة تعود لتذكر

الرائحة ذاتها
في المتروك
والمأهول
بالطيف والهالة.
الرائحة تذكر بأعطيات لم يرسلها أحد
بأسرة في غرف الضحى
بثياب مخدولة على المشاجب
بأشعة تتكسر على العضلات
بهباء يتساقط على المعاصم
بأنفاس تجوب مسالك جديدة إلى مرتفع الهواء
بمياه الأصلاب
مسفوحة على الدانتيل
بالترائب
بالأكباش يهيجها أبول
برواد فضاء تخطفهم سحنة القمر
بالصنوبري
بالليلكي
بالمشرئب
بأمطار على أسطح من طين
بحنطة مركوزة في الحظائر.
الرائحة تذكر بالأعشاش
بالنرّ

بالغيبوبة

بالمستدير

بذي الحافة.

الرائحة ..

الرائحة ذاتها التي تهاجم في أمسيات

معلقة بقنب الهديان.

دعي متربص الشقوق

يشهد صحوة الفراشة.

الرائحة

تصعد

إلى

الخياشيم

اليعسوب

يطير

بين

الأعمدة

ويهوي

على العتبة.

قريبه صائد الضعف

من رقائق الذهب

قريبه

من الرغب الطالع على المرمر

من طعنة الآس
من تويج زهرة الإغماء
من الذي يعيد الفم إلى طفولته
ويطلق اللسان حية تسعى.
الرائحة تبقى
على اليد بعد الميه
في الأنف والشففتين
في ظم الصدر
الرائحة
ذاتها».

سرّ من رآك، السراة (لندن ١٩٩٤).

واصغوا بعده إلى هذا النصر الصادر حديثاً جداً، والذي هداني إليه توري الجراح بعد أن كنت قد كتبت ما أردت أن أكتبه عن اندلاع الجسدية وشعر الجسد في شعر اللحظة الراهنة، فرأيت أن أدرج شيئاً منه هنا، وهو *حديقة الحواس* لعبده وازن (وانظروا مقتبسات أخرى منه في الملحق م م / ٣)

«كانت جسداً بين يدي، أكثر من جسد، أقل من جسد، جسداً في جسد، جسداً داخل جسد، جسداً بلا جسد، وكانت من فرط ما يشف جسدها تغدو ظلاً لجسد غائب، لجسد أذكره ولا أذكره، لجسد كان ولم يكن

وكنت بحلو لي أن أحذق إليها في الليل المشبع بضوء القمر، إلى الشعاع الفضي يرتمي عليها ويغمرها بشدة حتى ليخيل إليّ أنه يسيل من جسدها... وفي أحيان كانت تمتزج في الضوء حتى تتعري من جسدها ومن وجهها، كانت تمّحي في الضوء حتى لتصبح بقعة له، بقعة ضوء ينبثق من نفسه».

حديقة الحواس، دار الجديد (بيروت، ١٩٩٢) صص ٧٨ - ٨٠. وتتممة المقاطع في

xx لماذا تنسى
متعمداً أنك كتبت
لجسدها الأملود
في رمن عشق
محموم «حلم
لجسد» وغيره من
نصوص ونشرت
الأول منها عام
١٩٧٨ أو ١٩٧٩
في الملحق هل
تخشى لذكرى أم
تريد إخفاء الأمر
إلى الأبد؟ أدرج
نصاً في الملحق
على الأقل

الملحقات م م / ٣.

لكن ما قد يكون أكثر دلالة هو توجه شعراء ينتمون في تكوينهم إلى
مرحلة العضوية بوله نحو شعر الجسد. لقد كان أدونيس في مفرد
بصيغة الجمع بين رواد الجسدية في الشعر الحديث طبعاً، لكن
الجسدية لم تنتشر في أي زمن منذ أبي نواس وابن الحجاج كما هي
أخذة بالانتشار الآن. هوذا محمد القيسي، في آخر نص أقرأه له، يضع
نصين واحداً في الجسد وواحداً في الحب في واسطة العقد المؤلف من
خمس قصائد وضِعاً يشد الانتباه إلى هذا التعارض الذي يفاجئنا في
شعر ينتمي إلى هذا الزمان

يتبعون ظلال القطا

«ندوة إبطك

زهر البساتين تحت قميصك

نرجس تلين يرتعشان بما يتلألا عند شفاك من بلح لاذع

ويدي تقتفي في حقولك سرب الفراشات

عشرون وعلاً يجوبونني في رؤوس الأصابع

عشرون يتبعون ظلال القطا

حول نهر يدك فلا يصلون

ولا يدخلون بلد

وأنت تقودين مركبة الرغبات على مهل

في جنائن من عتمة

وجنائن من كهرباء الحواس

فكيف أرى في الحبيب المصفى

ظلال الطريق إذا لم أسرها

وأشهد كيف ينور لوز الجسد!

فبي تعصف العاديات

وتصرفني دون زهر البساتين تحت قميصك، دوني

أعذي المراسم، عما قليل

سانزل عن ركبتك

إلى لتيه

يسندني لا أحد».

(الكرومل، ٤٨ - ٤٩، ١٩٩٣، صص: ٢٠٠ - ٢٠١)

ومنه لمن الشيق والجميل المثير أن شعر الجسد والحسية الشهوانية ينتشر مع تصاعد موجة الأصولية الدينية والقمع الأخلاقي والفكري الذي تفرضه، تماماً كم كان شعر الرفض والحرية ومجابهة القمع السياسي قد ازداد حدة وانتشاراً مع ازدياد القمع السياسي ووصول الأنظمة الإرهابية العربية إلى ذروة تجبرها وسحقها للحرية والفكر. وإن ذلك كله لمن بقايا الخير في هذه الأمة التي كانت لكنها لم تعد خير... (يحمل لي ابريد، مثلاً، بعد كتابة هذا النص بأسابيع فقط، هدية من مؤلف هي كتاب بعنوان **محاولات للهروب من الصمت إلى الجسد**، شعر جمال الدين خضور، دار جفرا، حمص، ١٩٩٢) فائز بجائزة أمل دنقل الذهبية في خضم الانفجارات الأصولية.

«وراجع أيضاً
جسدية إدوار
الخرائط في
الكتابة الروائية
في حجارة
بوينلو كلها لكن
خصوصاً
حجارة رقم ٤٢
٥٤ - وحتى ٧٥
وهي أيضاً في
الملحقات.

×× ولقد لفت
انتباهي حديثاً
محمد آدم إلى
قدر كبير من
الكلام نسجه
في متاهة
الجسد وغاب
في عيائه وفي
طبعة تالفة
ساتامس يداع
دم في معازات
الجسد

××× يتشكل في شعر اللحظة الراهنة، بين ما يتشكل من عشرات التنوعات والجداول الصغيرة والفروع المتغايرة، تياران رئيسيان الأول يحل العين محل الأنا والثاني يحل الأنا محل العالم. الأول يمثل إلغاء لذات والثاني يمثل إغلاء للذات. ** ما انتذا تعود إلى محاولات انتقليص والتقنين والتطوير والبحث عن وحدانية من نمط أو آخر ترى الآن كيف ينهر القناع؟

والحقيقي الدال في هذه المرحلة هو انهيار الإيقاع التفعيلي المنتظم وطفيان الكتابة بالنثر ومن بين العوامل العديدة التي أدت إلى ذلك أن الإيقاع يمثل عنصراً مركزياً مشتركاً وإجماعاً وفضاء متداولاً مألوفاً، أي أنه جزء من صوت الماضي ومفاهيم الوجدانية والنفس المشترك. وانهيار المشترك وبروز الذات الفردية يتناقضان مع ذلك كله، إن انهيار إيقاع البحر والتفعيلة هو بهذا المعنى أحد التجليات البارزة لانهيار المركزي والمشارك والوجداني وما يرتبط بالنموذج المسبق واللهجة الجماعية. ومقابل ذلك تغدو الكتابة فعل اختيار فردي لا ضابط له ولا يتشكل في إطار نموذج مسبق أو تبعاً لشعريات مشتركة بل يمثل ولادة حرة طليقة إلا مما تجسده اللغة في ذاتها من مكونات جماعية ونفس مشترك. ولا غرابة في أن تتشكل ثورة حتى على هذا القدر المشترك الذي تجسده اللغة فتنبشاً كتابة تحاول التخلص من اللغة إلى أكبر درجة ممكنة باختيار وسائل تشكيل أخرى بينها الفضاء والفراغ والبياض والصور والأشكال والصمت ولعل الفرق الحقيقي أن يتمثل في أن شعر الإيقاع التفعيلي هو بكل أشكاله مجرد تحويل وتعديل وانحراف عن القائم السائد والجماعي المشترك وتفرّع عنهما يظل يمثل تياراً في بحر هائل. وقد يكون من وجوه المفارقة اللاذعة أن الإيقاع التقليدي يتشكل فعلاً في هيئة بحر أو عدد من البحور التي تضم مكونات مشتركة، أما إيقاع النثر فلا بحور تحويه أو تجمع اندفاعاته الحرة في قوالب مسبقة ومكونات مشتركة. أي أن هوية الإيقاع التفعيلي تكتسب وتتحدد في إطار علاقته العضوية بالقائم السائد والجماعي المشترك وتنبع مما يحققه من انحراف أو خروج جزئي على الجماعي والنفس الثقافي السائد. أما الكتابة بالنثر فإنها تتم في فضاء خارج الفضاء القائم الجماعي وتكتسب هويتها وخصائصها من تحققها الفعلي بلا مقايضة، أي بوصفها شيئاً قائماً بذاته مستقلاً لا اشتقاقياً، ولا يمكن مقايضة

xx ولقد كان
بذلك صورة
للمشروع
السياسي العربي
الذي أسمي
ثورياً ولم يك
سرى تلفيق
وتحويل

تكوينها بمدى انحرافها عن النموذج أو عدولها عنه أو التوتر القائم بينها وبينه. إنها كتابة تتم خارج لنموذج والجماعي ولا تقاس به. وقد تكون هذه نقطة قوتها وضعفها في آن واحد، كما هي الحال في كل ما هو أصيل غير اشتقاقي فالاشتقاقية توفر عناصر جمالية نابعة بالتحديد من طبيعتها الاشتقاقية وعلاقات النص الحاضر بالنص الغائب. أما غير الاشتقاقي فإنه في منزلة الجامد كفصلة نحوية لأنه لا يشع بعلاقات الحضور والغياب وما تولده من معطيات جمالية. لكن لغير الاشتقاقي معطياته الجمالية البكر التي تقدم في حالات كثيرة بديلاً جمالياً فائقاً يعوض عن الجماليات المشتقة من العلاقات الاشتقاقية ويتجاوزها مفتتحاً عوالم جمالية تمتاح جمالياتها من البكورية والغرابه والاكتشاف والاكتناه وما ينضان به من غبطة ومتعة قد تضاهي أحياناً متعة الهزة في فعل الافتضاض الجسسي، وما من أجل لا شيء كان فعل المعرفة الأول فعلاً جنسياً واكتشافاً لعالم جديد في آن واحد، وما من أجل لا شيء قال ذلك أولو غ الولوج اللجوج لفروج أبو تمام.

«والشعر فرج ليست خصيصته طول الليالي لا لمفترعه»

- ٢٩ -

بقدر ما يزداد تقليص الفضاء المشترك وموت الآخر و نقراض الجماعي بقدر ما ينشأ تركيز على أمرين أولاً، أدنى صور الآخريّة متمثلة في المرأة / الرجل التي هي جزء من الذات وليست آخر منفصلاً - والجسد من ذلك - (وبكلمات خبيثة يحل الجماعي محر الجماعي)، ثانياً، الآخر المجهول مخاطباً دون إفصاح وهو في نقطة تمفصل بين الذات والعالم، أي الآخر المناجى بالوجد الصوفي أو التأمل الميتافيزيقي. والسبب في ذلك كله أن الشعر في الحوهر لا يمكن أن يتشكل بصورة نقية قطعية في حالة غياب مطلق كلي للآخر ومنظهاً تماماً من حضور آخروي، لكنه يمكن أن يقلص وجود الآخر إلى درجة عالية محتفظة من الآخريّة بما هو حميم دخل في فضاء الذات كأنما هو أنوي لا آخروي بحق. إن هناك بين الشعر والآخريّة حبل سرّة يمكن أن يوهن لكنه لا يمكن أن ينقطع أو يقطع دون أن يتحول الشعر إلى صمت كلي.

وللتتركيز على الذات في ذلك كله تجليات ومظاهر تعبيرية متعددة تستحق التأمل منها

بشكل خاص التحليات التالية.

الذات الداخلية في شرنقتها التي لا تنفتح إلا على خيوط العالم الملاصق الحميم -
الفضاء المقفل - الغرفة نموذجها الأعلى، ولها امتدادات مقطومة -

الذات من حيث هي ذاكرة شخصية أي مستنسجة خيوط ماضٍ شخصي في ما يشبه
الحنين الأسين المحايد نسبياً -

الذات المتلذذة بنفسها المنشغلة بها المكتنزة لأسرار قدرتها على منح اللذة لنفسها ولجاهل
جسد الأنا أو لأدعال الأعماق التي لا يمكن لأخر أن يبصرها أو يتقرأها بلمس -

الذات المنشغلة بالمبصر الفردي المتعين محسوساً ملموساً، أو ما سأسميه «الشيء» - في -
ذاته» عارياً من أي إهاب رمزي أو ما فوق ذاتي؛ هنا تمارس الذات قراءة العالم قراءة
بصرية منخرطة أو محايدة لكنها ليست قراءة تأويلية.

الذات الوالفة في الحسي والجسدي تعييناً الوالفة فيه إيلاج الليل في الليل والنهار في
النهار.

بعض هذه السمات تتجلى في النصين التاليين لنوري الجراح متشرنقين في فضاء أشدّ
ضيقاً حتى من فضاء الغرفة وفي لغة بالغة التركيز على الذات وعلى المتعين المحسوس
في آنٍ واحد:

١ - كرة البلور

«لم أشأ يوماً كهذا في مفكرتي.

لم أرسم خطاي على سلم

أو يدي على مسند

لم أشأ شمساً أو غروباً

أحدهم جاء بالصحون

ووزع
وكان لي
خمرة أضيفت
ورغيف ظل مستديراً».

طفولة موت، وقد صدر حديثاً في كأس سوداء،
السراة (لندن ١٩٩٤) ص ١٤١.

٢ - رجعت من منزل

«رميت خطوة عسى سلم
وصلت يدي
تهيات
اجتذبت
- الضوء -
كانت أكرة الباب

اجتذبت
الباب
نهر يغمر السلم
يحملني
والضوء يطفو بي على غبش
فباب
سلم منبعث في الضوء
مولود للتو من شيخوخة المنازل».

سا. ص ١٤٢

لكن نموذجها الأكثر صفاء هو كتابات رفعت سلام في *إنها تومىء لي*، الهيئة العامة لقصور الثقافة (القاهرة، ١٩٩٢)، وتؤكد هذه الكتابات التي وصلنني الآن (تشرين الأول - أكتوبر ١٩٩٣) سلامة المسار الذي كانت قد تكهنت به الفقرة الحالية في بدايتها، فهي كتابات لا آخر فيها على مدى قسم كامل من الكتاب (حتى صفحة ٨٤)، وحين يبرز آخر فإنه آخر جسدي (من ٨٥ إلى ١٠٥) بل إن الكتاب ليختتم برسم مفصل لتضاريس الجسد الجنسية ولاندياحاتها الوالغة. هي ذي بعض مهاويها

«أعضاؤها شجر القطيفة.

ولها فراشات تحط على سرّتي،

فراشات من مطر برتقالي.

تحتي،

كموجة تهم بالطيران.

تنسى، في جسدي، جسدها.

امراة

تختصر

سبعة آلاف سنة

من النساء

رجل

وحده

على هاوية

يلتقيان».

*** لعل أفضل نموذج شعري متكامل لقوس الحركة الانزلاقية التي أحاول أن أرسمها هنا - الانتقال من الفضاء الجماعي المتشظي المليء خيبة وانكساراً وانقشاعاً للوهم إلى فضاء لذات الذي ما تزال الجماعة تقطنه لكنها تبدو ذكرى نائية، أو كتلة خارجية شئمة مشوهة أو سيفاً لتاريخ شخصي لم تدنسه بعد كوابيس العقائدية (الأبدويوجيا) ثم إلى الفضاء المتقلص للذات المنشغلة بنفسها وبالأخر الحميم لفرد (المرأة - الجسد) أن يكون شعر أمجد ناصر الذي يحسد هذه الحركة التقليدية بتوتر ونصح جميلين، وبكثافة لغوية لافتة أحياناً وبقدر عالٍ من السفسطة في تحولات شعره بين أوائل الثمانينات وأوائل التسعينات، حيث ينتقل من **جلعاد إلى رعاة العزلة أولاً ثم إلى سيدة الدانتيل السوداء**. وبهذا المعنى فإن شعر ناصر أحد التجليات الأعمق أهمية لروح المرحلة وإيقاعها وهواجسها وهمومها وتقنياتها ولغاتها ولأشكالها وإشكالياتها وإخفقاتها ونقاط امتيازها في آن واحد.

ويمكن أن نتوقع انتشار هذه المكونات لتصبح اسمة المشتركة لمعظم ما يكتب من شعر خلال العقد القادم، كما يمكن أن نتوقع اتجاه الشعر إلى تجليات أخرى لهذه العلامات بينها، مثلاً، تحلي الآخر صديقاً حميماً معادلاً إلى حد ما للمرأة / الرجل، واكتناه فضاءات باذراً ما اكتنهب الشعر العربي إن غيب مجاهل كإلصاقه مثلاً عن الكتابة الشعرية لبين ما يحير ويجلو نمط الانشغال الشعري السائد حتى الآن وإحجائه عن - أو عدم وعيه ل - هذه الأبعاد الحميمة الأخرى للوجود الإنساني ولاتخراط الإنسان في العالم (بين الانجازات اقليلة التي أعرفها قصائد لعبد العزيز لمقالح وأدوييس ومحمود درويش وصلاح عبد الصبور. والقليل منها يتناول الصداقة كعلاقة شخصية بين إنسانين ويميل بدلاً من ذلك إلى تناولها في أطر أوسع وأكثر ذهنية وتجريدية) أين هي الشعر العربي ما بقارب، مثلاً. لعلاقة المدهة بين حلجامش وانكيديو؟ ثم أين هي في هذا الشعر العلاقات

الحميمة الأخرى بين الذات والآخر التي تتجاوز الحدود المألوفة العادية وتدخل منطقة المحرم والمنوع والمشبوب والمتوهج والنشواني والانخطافي والحلولي التي أوغل فيها شعراء مثل أبي الهندي وأبي نواس وابن الحجاج ورابعة العدوية وابن الفارض والحلاج والمتنبي في تراثنا الشعري الجميل، بشكل ما، يبدو لي أن ثمة إمكانية حقيقية لبزوغ هذه الأنماط من الكتابة الآن وقد تقلص الفضاء وانحسر الآخر الجماعي واحتلت الذات محل العالم الخارجي وغدت محرق التركيز الانفعالي والحواسي والفكري في مسار متميز من مسارات الشعر الراهن.

- ٣١ -

غير أن لهذا التحول الجذري وجهاً آخر وقطباً سلبياً شرساً ففي انبجاسها لداخلي وتشامخها، كثيراً ما تتحول الذات إلى عالم شرنقي مهووس بنفسه مغلق على الهواء والريح والشمس والنار، يصد العالم الخارجي صداً عدائياً وبشكل ما، فإننا نواجه خطر حدوث انقطاع حقيقي، من نمط معرفي، بين الشعر والعلم قد يعيد إنتاج أكثر اللحظات في تاريخنا الحضاري شحاً وضموراً إبداعياً. ذلك أن ثمة فرقاً جوهرياً حاسماً بين أن تكون الذات محور الإبداع الفني من حيث هي مركز الفاعلية الأولى والحقيقي في وجود تنخرط فيه باحتدام وتأمل به بشبق وتجلوه بشهوة قائضة للغور والاكتناه والكشف والتغيير والابتكار، وبين أن تكون الذات مشغولة بنفسها وهي في حالة من الانقطاع الإدراكي والحسي والتجريبي عن العالم، ووضع من الانكفاء الفاقد للفاعلية. إن فقر كثير من الكتابات الشعرية الراهنة لفقر مدقع، إضافة إلى فقرها الجمالي واللغوي والتخيلي، على هذا المستوى بالضبط فهي لا تملك غنى داخلياً في علاقتها بالعالم، ولا تملك فيضاً تجريبياً وانخراطاً حميماً في غياهب الكون، ولا تصدر عن تلاحم احتدامي بالوجود في أشياءه وبشره ومكوناته الطبيعية، وفي أبعاده الفيزيائية والميتافيزيقية بكلمات أخرى، إن تعامل الذات مع العالم في المرحلة الراهنة هو في كثير من الحالات تعامل الضحل مع الغني الذي لا يرى غناه، والسطح مع الأعماق التي لا يدرك غياهبها. والقشرة مع اللب الذي يظل نائياً عنها خفياً عليها. إن الفقر الشعري الآن هو، للمرة الأولى في تاريخنا الإبداعي بعد انبثاق الحساسية الحدائية، تجسيد لفقر الإنسان وضالته، لا تجسيد لمذهب جمالي، أو لمنطلقات رؤيوية أو عقائدية. وهو لذلك بالضبط فقر عميق الدلالة

فالشعر يمتاح أهميته من كونه على درجة عالية من اللا أهمية (بالمقاييس السائدة سابقاً)، ويستقي ثراءه الدلالي من بؤسه المعرفي. وإن هذه النقطة الأخيرة لبين أهم ما أريد قوله عن الشعر في المرحلة الراهنة. إن الكثير منه يهدد بأن يحول الإبداع من مجال معرفي إلى مجال شعوري وبصري خالص (أو من فضاء معرفي، فكري - شعوري تركيبى، إلى فضاء انفعالي حواسي محض). وأياً كانت درجة الثراء الشعوري ولبصري في الشعر فإنها لا تغني عن الثراء المعرفي الذي هو شرط من شروط الإبداع العظيم والبقاء. ومن هنا فإن كثيراً من شعر اللحظة الراهنة يعد بأن يكون، وبعضه الآن كذلك، شعراً عميق الدلالة، حميماً، مسغوياً، لكنه ليس الآن، ولا يملك طاقة أن يكون في زمن آتٍ، شعراً عظيماً.

xxx عودة إلى
الوعظ ولابد
واليدبغي، بعد
كل ما فعل
وقال
المسكين. عالق
في الشراك لا
ينفك.

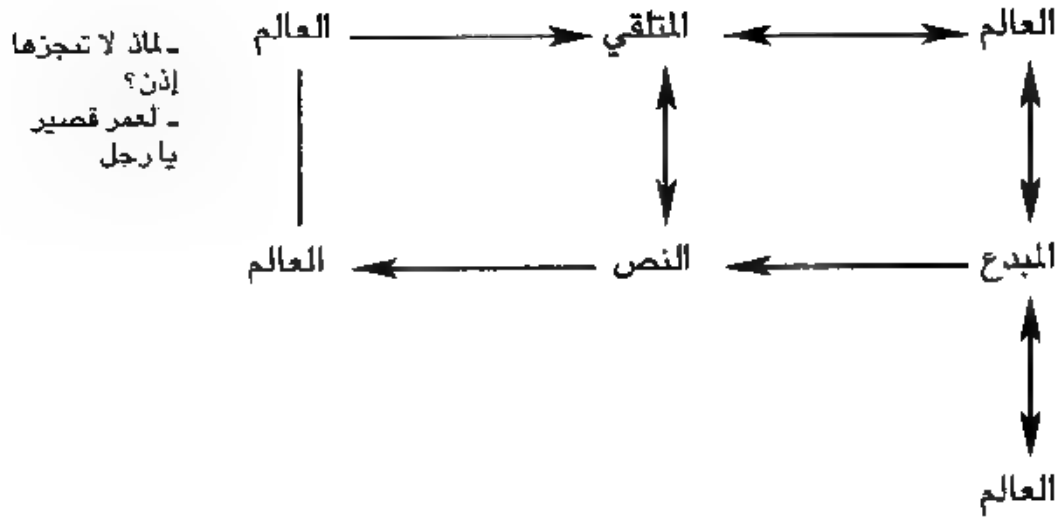
ففي نهاية المطاف، لا بد أن يكون الشعر تعاملأ مع الإنسان في وجوده المعقد المتشابك المبهم السحري الفجائعي الغبطوي النشواني الترائحي في العالم، ومع العالم في تنوع أشيائه وغيابه وتجليته وخفائه وفيزيائياته وميتافيزيائياته، ولا بد أن تكون نتيجة هذا التعامل اكتشافاً لمحبب أو خفي أو مجهول يضيء لنا جانباً من جوانب وجودنا كان معتماً أو مظلماً أو خفياً، أو يبتكر لنا جانباً ما من عدم، مثيراً بذلك كله معرفتنا بالإنسان والوجود ومعماً إياها وموسعاً لآفاقها ولآفاق مداركنا ومدركاتنا وحواسنا ومحسوساتها ومنمياً لمقدرتنا على تأمل العالم بصفاء وتوتر وانخراط وسفسطة ودهشة وسذاجة ونضج أكبر مما كنا عليه قبل أن يكتب فنقرأه، لكي يكون جديراً بالبقاء، أو حاضناً لبذرة البقاء، وتجاوز شيوخ الموضوعي وألق اللحظة الراهنة. إن كل شعر اللعب العربي لم يبق منه شيء، رغم براعته ومثيراته وثرته الجمالي، وقد اختفى حتى شاعر عظيم كالجلياني الأندلسي وديوان التدبيج الذي خلقه رغم أنه واحد من الكنوز النادرة في تاريخ الإبداع الإنساني على مستوى العالم. وإن ما أقوله هنا وما قد يتفرع عنه من مقولات يمكن أن

يشكل أحد لمحات لنهاية لشعر اللحظة الراهنة ما الذي يستحق العناية وما الذي يبدو قادراً على البقاء في ضوء ما يمكن صياغته من محكات مستقاة من انتأملات النظرية التي يقدمها هذا البحث أو ما يماثله من أبحاث؟ ما هي الإضافة المعرفية والكشف المعرفي اللذان يتشكلان حصداً للشعر في اللحظة الراهنة؟ إن ذا لهو السؤال الجوهرية الذي يستطيع أن يشكل مصدراً لأجوبة مفسرة للشكوى المنغصة التي نسمعها بانتظام من شعراء اللحظة الراهنة وكنها أنهم مجهولون متجاهلون ليس لهم جمهور ولا يحتفي بهم النقد والنقاد

*** ومن المثير جداً أن أمجد ناصر يصرح علناً بشعوره العدائي تجاه جمهور عربي يقرأ له وشعوره المغاير بالتواصل والغبطة وهو يقرأ لجمهور فرنسي - لعل السر هو إحساس ناصر بأن الجمهور العربي يتلقى شعره واضعاً إياه بصورة آلية فورية في سياق الشعرية العربية، فلا يروق له مقارنة بماضي الإبداع العربي، أما الفرنسي فيتلقاه عارياً من أي سياق تاريخي إبداعي وبالتالي بعذرية ما لا يقارن بل يتقبل، وبمتعة من يرى غير المؤلف والغريب الواعد في تلاوين عربته فيستطيعه استطابة المذاق اللامألوف قبل أن تعتاده الذائقة فتخضعه لمزيد من التحليل والتأمل ولعملية تذوق أقل امتناناً بالمألوف مجرد لا مألوفيته، ولأحكام أكثر صرامة وأسمى مطالب وأشد تدقيقاً. لكن قد يكون السر كامناً في أمر آخر هو أن لغة الكتابة الشعرية الراهنة تجسد حساسية أقل انشباكاً في المحلية المباشرة وأقل صدوراً عن انثقافي المحدود بخصوصياته لمقيدة، وأقل امتياحاً لجمالياتها من جماليات اللغة وإيقاعيتها، وأكثر نبضاً بالإنساني المشترك لأنه فردي خاص، وبالتعبير الذي تنبع جماليته من الأبعاد الشعورية والفكرية فيه ومن إيقاع الكلام اليومي (لمألوف كلغة شائعة للصياغة الشعرية في الكتابة الأوروبية).

يبدو أن الكتابة الشعرية الراهنة، بطريقة ما، تقوِّض إحدى المقولات الجذرية للحدث: مقولة أن اللغة الشعرية هي لغة داخل اللغة وأن لها معطياتها الجمالية المتميزة المستقلة عن وظيفتها الإيصالية المجردة. لقد أدى الانطلاق من هذه المقولة إلى إنجازات رائعة في الكتابة الشعرية العربية خلال نصف القرن الأخير. لكن الكتابة الراهنة التي جاءت وريثاً لعمليات التحول الجذرية في اللغة الشعرية التي أنجزتها أحداث أخذت حديثاً تسليخ عن اللغة هذا الإهاب المسربل الجميل الفتان المخوي وتعيد اللغة إلى دورها الإيصالي المنحسر. وقد يكون هذا أخطر جوانب التحول الذي أدى إليه الانفجار الحداثي الراهن - وهو أمر جدير بالكثير من العناية، ويمثل إعادة تقييم للمنابع التصورية الأساسية للحدث وتبنياً لمنهج يكاد أن يشكل عملية توسيطية بين تيارين رئيسيين في شعر الحدث في الخمسينات والستينات مفيداً من المكونات الجمالية لكليهما ومطوراً نسيجه اللغوي الجديد الخاص وممثلاً في الوقت ذاته توسطاً بين النموذج الاستعاري - الرمزي الانصهاري والنماذج المحاذية والكنائية التجاورية كما كنت قد وصفتها في دراستي «أنهاج التصور والتشكيل في العمل الأدبي». إن هناك عودة لحضور الدلالة المتماسكة وانحساراً لما أسميته «إشكالية الدلالة» في الشعر الذي يكتب الآن بعد أن احتدمت مرحلة بأكملها بلغة التناقض والتشظي والمشكل الدلالي واللامحدود واللامتناسق حتى أواخر الثمانينات. وإن ثمة انحساراً لما أسميته في دراسة سابقة «لغة الغياب» في قصيدة الحدث في هذه المرحلة من الانفجار الحداثي. وكل ذلك يشعر بتحويلات جذرية آخذة بالتبرعم ويشع بدلالات بالغة الأهمية على التحويلات التي تطرأ على البنية المعرفية، أي على صعيد العلاقة بين النص والعالم وبين المبدع والنص والمبدع والعالم والقارئ والنص والقارئ أي على صعيد العلامات المكونة للمربع العلاقتي التالي:

x وقد يكون
أفضل نموذج
أعرفه شعر
وديع سعادة في
مقعد راكب غادر
الباص، الذي
يسحق دراسة
مستقلة.



- ١٥ -

ينجلي الفرق الحقيقي بين لغة الشعر في مرحلة التنامي العضوي ولغته في اللحظة الراهنة حين نقارن بين نصوص تتناول تجارب إنسانية مألوفة، حميمة ومشاركة. إن موت الأم أو الأب تجربة فاجعة بكل المقاييس التي نألفها، وقد تناول شعراء لا حصر لهم موت الأم وموت الأب بلغة دالة، حميمة، تبرز هذه التجربة في إهابها الوجودي الفاجع وبلغة تستثير غياها انفعالية حادة ومتنوعة. أما يحيى حسن جابر فإنه يكتب موت الأم بلغة متشظية تدور حول التجربة وفي رحابها دوراً سرالياً دون أن تبرزها تجربة مركزية عميقة ثمة عنصر من اللعب التخيلي واللغوي والانفعالي في نصوص جابر، كأنما إزاحة التجربة من محرق التركيز، والهدرفة الصوتية، وشذرنة الوعي والكلام، ونزع المألوفية والحميمية والمأساوية عن الحدث وعن الأطراف المنخرطة فيه، هي الاستجابة القادرة على تمثل هول الموت وفجائعيته واستدخالهما. هماذان المقطعان الافتتاحيان من نصوصه

- ١ -

«مطر وغروب وشباك

وسيارة إسعاف بين الغيوم

هيكل عظمي يبتسم
خلف الزجاج
يقبض على أُمي
يجرها إلى غرفة ضيقة
في مقبرة الضيعة
أنا والإخوة والأقارب فوق رأسها
نجتمع كصرخة
وننقلش على السرير
كروزنامة من دحان
وكان ما كان. .»

(ورد، ٦٥)

٢ -

«وحده في قاعة التدخين
كلمبة رصيف تحت المطر
الأصابع مكنسة قش
لهراً الدمعات
للمراهق قلب ينبض بالقطارات
ثلج يقص المسمار
والوالدة مثل تلة بجع
تسبح في بحيرة من المصل،

(سأ، ٦٦)

ومن الجلي أن لعبة التناص التي يقوم بها النص إذ ينسج نفسه على خلفية النص الغائب لـ باليه تشايفكوفسكي «بحيرة البجع» تزيد من حدة درجة اللعب ووعي المتحلق الاقتناصي الباحث عن تواشجات صادمة، وتخلع عن موت الأم إهاب الفجيعة الشخصية لتسربلها بإهاب اللعب الجمالي والفني في ما يكاد يقترب من فن الملهاة السوداء. ويتعمق البعد اللعبوي في اختتام المشهد الأول بعبارة السرد الشعبي للحكاية المختلفة التي تسعى إلى الإيهام بأن ما حدث حدث في زمن بعيد ما، وانضوى في تلافيف الزمان، وهي عبارة «وكان ما كان». ويصل ذلك كله ذروته في استعادة ما حدث للأم عندما عالجهما الجراح، إذ يروى كل شيء بلغة تمتهر المقدس وتخلع عنه إهاب قدسيته وتسبغ على كل شيء سريالية انفعالية سوداء متفذلكة ذهنيًا إلى درجة الانتهاك

«خرج لجراح متثائباً....»

.....

وتشطف الخادومات

صرخاته من الممرات

يستند إلى جدار السماء

أرسل ملاكاً بمكنسته

لينظف حقل جسدها

من روث السرطان.

لا أحد يسمع

ستغادرنا كسحابة

ستصعد إلى أعلى قلعة

تلتقط صورة تذكارية

مع ذلك الضاحك فوق قوس العالم.

(س.، ٧٤)

xx ما اسماء بديع
الزمان الهمذي
قبل قرون
«المفتريات» وهو
جوهر المصطلح
الأوروبي الذي
نحار في ترجمته
الآن وكنت أنت
ابتكرت له في
الاستشراق
مصطلح «المختلق»
فلم يصغ أحد ولم
يأه

أما الدلالة العميقة بهذه اللعبة الغريبة في زمن الفجائع والحرب الأهلية والاحتلال اليومي والموت اليومي فإنها ليست بين ما أريد أن أتأمل في هذه الدراسة.

II -

يمكن تشكيل موشور ضوئي لنماذج من شعر اللحظة الراهنة بمقارنة نصوص ليحيى حسن جابر بنصوص لأمجد ناصر، من جهة، ونوري الجراح، من جهة أخرى. تمثل نصوص أمجد ناصر شعر الجسد المتعين الفرد من حيث هو تفجر جنسي شهواني خالص متجرد تماماً عن أي أبعاد فوق - شيئية، رمزية كانت أو كنائية أو مجازية تجاورية. ومقابل ذلك يقف شعر نوري الجراح مشكلاً حواراً وحيد الاتجاه، أو مناجاة من النمط الصوفي الميسر بالتأمل الميتافيزيقي، لآخر غائب حتى في أنصع تجلياته وصيغ حضوره وفي ذلك تجرد للآخر المعشوق عن جسديته وانصهار كلي له في عالم غيبوبي غيبي قصي عصي على اللمس والمداعبة والشم حرون حتى على الحضور، على عكس الجسد عند أمجد ناصر الذي تفوح منه روائح وحشية واخزة (راجع الفقرة المتعلقة بالرائحة) وسأكتفي باقتباس مقاطع من كلا الشاعرين تنتمي إلى نصوص حديثة العهد (أوائل التسعينات).

xx لماذا تسمى
الحسدين
المتعارضين في
شعر
قاسم حداد؟
اضفهما في
الملحقات م م ٦،

أمجد ناصر - من سر من رآك (إضافة إلى ما سبق اقتباسه، راجعوا الملحقات م م ٥).

نوري الجراح - من طفولة موت.

موت صيف

«إنك تستلقي وتتأمل بلور العلى
يضحك لك،

والألماس متخاطف
وأنت طائف، لا تطال، ولا تمسّ.

«تركنتني على حافة المساء
تمر وأراك
أراك،
ولا أتبعك»

«مسني شخص يتقلب على حائط
مسرعاً نحو باب كبير مفتوح إلى محرقة عالية
تتبعه ملاپسه

ذلك كان نهراً».
«أخطو في لا شيء
اللاشيء ضباب سميك
أدمر طبقاته
وأرود ما شفاً، ما خلا من المعنى
القلب يتألق في العماء»

كفاية النازل

«أحد هو المعنى
هو الهباء
الركض

والتعب

هو ابتسامة النائم».

وتشكل نصوص هؤلاء الشعراء الثلاثة قطبيات فنية على صعيد آخر هو سبكها النظمي وإيقاعها وتعاملها مع الجملة اللغوية ففيما تبدو جملة جابر مندفة بثثرة اليومي وصلادته إذ يحول إلى نص منطوق مكتوب، وتخلق إيقاعاً متكرراً دون ضوابط، وتتطاول أحياناً وتتعاظم، ويشقها أحياناً توتر عال حاد فإن نصوص الجراح تبدو منحوتة في سبكها، اقتصادية اللغة، صارمة الإيقاع، يرين عليها سجوّ تأملي شفيف، لا تكاد تفصح إلا عما هو قابل للمع دون تعرية له في ضوء كاشف. وتبدو لغة ناصر أقرب إلى لغة الجراح لكنها أكثر فيضاً في لوبانها الشهواني، وحلزونيتها البركانية، وأكثر حرصاً على اكتمال وحدة التشكيل اللغوي، جملة كانت أو عبارة، وأعلى انفعالية ومحسوسية وأقل تجريداً وذهنية. غير أن كل هذه اللغات تشترك في الاستعارة الصادمة، وغياب العلاقات بين ما يواشج ويقارن، وإقحام أشياء الوجود المتنافرة، والأصوات واللهجات المتباينة، في تكوينات جمالية وصورية جديدة في نأي جاهد عن المألوفية وسهولة التقبل وعن الارتباط ب نموذج جمالي ودلالي متشكل قائم في التراث الشعري حاضره أو ماضيه.

- ٣٠ -

لا يكاد شيء في الشعر الحديث يكون قادراً على تجسيد التحولات العميقة التي أسعى إلى بلورتها بقدر ما تقدر التحولات التي طرأت على أقانيم أربعة من أقانيم الحداثة - تلك هي:

١ - تحولات المرأة ومصائرهما

٢ - تحولات الانا

٣ - تحولات عالم العقائديات (الأيديولوجيات) الكبرى والمشروعات الجماعية للتغيير وابتكار عالم حديد

٤ - تحولات بنية النص وتشكيله الزمني

أما تحولات ٢ و ٣ فقد نذرت لها كثيراً من الوقت في دراسات سابقة وفي أماكن أخرى من هذه الدراسة، وهي تحولات من دور الأنا الفاعلة (باللغة على الأقل) أو المتوهمة للفعل، أنا النبي والمغير والشاهد والمبتكر لعالم طرباوي، ومن يقين كلي بالعقائديات كأساس للتغيير والابتكار والإبداع، إلى أنا منسلخة منفصلة منفعة أو محايدة متشظية أو عالقة في شباك الخيبة وانقشاع الوهم وسقوط الحلم، وإلى رؤية مأساوية أو احتفائية لجوفائية العقائديات وفراغها الداخلي وتناقضاتها ومفارقاتها اللاذعة والفاجعة والمثيرة للرعب أو الفجيعة أو الاشمئزاز أو السخرية أو التشفي أو الشفقة على النفس.

أما التحول الذي أود مناقشته الآن فهو التحول الأول وسأترك التحول الرابع لمناقشته في فقرة أخرى.

إن قراءة جديدة للشعر في نصف القرن الأخير تجلو وجود قوس ارتدادي يبدأ بالمرأة كما بلورها واستشرفها نزار قباني ويمر بالمرأة كما بلورها وغيرها أدونيس ومحمود درويش وينتهي مرتداً على صدر باريه بالمرأة كما يبلورها الآن ثلاثة شعراء هم أمجد ناصر وعبد و نوري الجراح. لقد كانت امرأة نزار قباني دمية مترفة أو أمة متافعية أو صنماً جمالياً يتعبد أو وسيلة من وسائل طرح مشكلات التغيير والتحرر الاجتماعي والأخلاقي والسياسي. كانت تبرعماً لهواجس الثورة والتثوير، من شعرك شلال فيروز ثري إلى حبلتي. أما امرأة أدونيس ومحمود درويش فقد ارتقت إلى مصاف الرمز وتوحدت بالأرض أو بالحلم أو بالثورة نفسها. وأما امرأة أمجد ناصر ونوري الجراح وعبد و نزار فإنها تسليخ عن كل الدلالات الرمزية والفكرية والعقائدية وتتحول إلى المحسوس الفردي المتعين المادي الصرف الذي يدرك بالرؤية لا بالرؤيا والذي يقف مع الذات في فضاء مقفل عليهما لا حضور للآخر الجماعي أو الرمزي فيه. أي أن المرأة هنا هي جسد بإطلاق، جسد له

xx أو هي بؤرة
سيمائية وفضاء
لاكتناهاات
اللفظي
والصوفي
والميتاميزيقي
منطوقة بلغة
الحسد، لكن
الحسدية فيها
تراكم لغوي
يزداد لجسد معه
نأياً وعباباً على
مستوى الدلالة
مقدر ما يزداد
حضوره على
مستوى الدال

وظيفة واحدة وحضور واحد هو الانتعاط والإنعاط الجنسي (أمجد ناصر وعبدہ وازن) أو هي طيف خالص ليس له حضور مادي على الإطلاق (نوري الجراح).

وتلك هي سمة
الجسد في
كتابات محمد
أدم الأولى ولا
يبدأ الجسد
باكتساب لحمه
وعظمه ودمه
ومتعاطيته
وشهوانيته
بمعنى حقيقي
لا في آخر
أعماله التي
أتيح لي أن
أراها في أنا
بهاء الجسد
والكتمالات
للدائرة
(١٩٩٢) وهو،
كما يقول
المؤلف في
نسخة مهناه
إلى منه بتاريخ
٩٩٣/١٠/٢٢
١. «نص»
مصادر».

والجسدية تغدو التجربة الجديدة لمرحلة شعرية بأكملها. وقد يكون من الدالّ بحق أنني كنت شخصياً أكتب نصوصاً جسدية خالصة بين ١٩٨٨ و١٩٩٢ لا أجرؤ حتى على التفكير بنشرها، وكان يملأني استغراب حقيقي لدوافع كتابتها، كما كنت أكتب نصوصاً جسدية أجرؤ على نشرها (كما في *عذابات المتنبّي في صحبة كمال أبو ديب*) مدركاً أنها لا تقول كل ما أريد أن أقوله ولا تروي غليلاً. وكنت أظن أن ما كنت أمارسه من كتابة كان نشازاً خارجاً على المألوف، فإذا بي أكتشف دفعة واحدة وخلال شهرين من الزمان أن عبده وازن كان يكتب في المرحلة نفسها تقريباً كتابه *حديقة الحواس* (فيمنع حين ينشر في ١٩٩٢) وأن أمجد ناصر كان يكتب في الوقت نفسه نصوص كتابه *سرّ من رآك*، الذي سينشر قريباً وقد يمنع عند نشره، وأن نوري الجراح كان يكتب نصه المناقض تماماً *كأس سوداء* والذي لا يحتمل أن يمنع حين ينشر قريباً لأن السلطات التي تمنع بزوغ الجسد المادي لا تهتم كثيراً ببزوغ الطيف الأثيري. ثم أكتشف متأخراً قليلاً لكن بما يكفي من التبكير لأضيف هذه الجملة الأخيرة أن محمد آدم كان بين ١٩٨٩ و١٩٩٢ قد كتب ونشر مقالة *الجسد وأنا بهاء الجسد واكتمالات الدائرة* فمنعاً بشكل ما (كما أبلغني هو) ثم أ . فرج عنهما حديثاً.

أي أننا نشهد انتقالاً من:

١ - المرأة المرمّسة

٢ - المرأة المحمّلة / المشحونة اجتماعياً وجمالياً

٣ - المرأة المحمّلة / المشحونة عقائدياً وسياسياً

٤ - المرأة المحمّلة / المشحونة بعقد الذات (مشكلات الهوية والحرمان والإحباط، مثلاً)

إلى

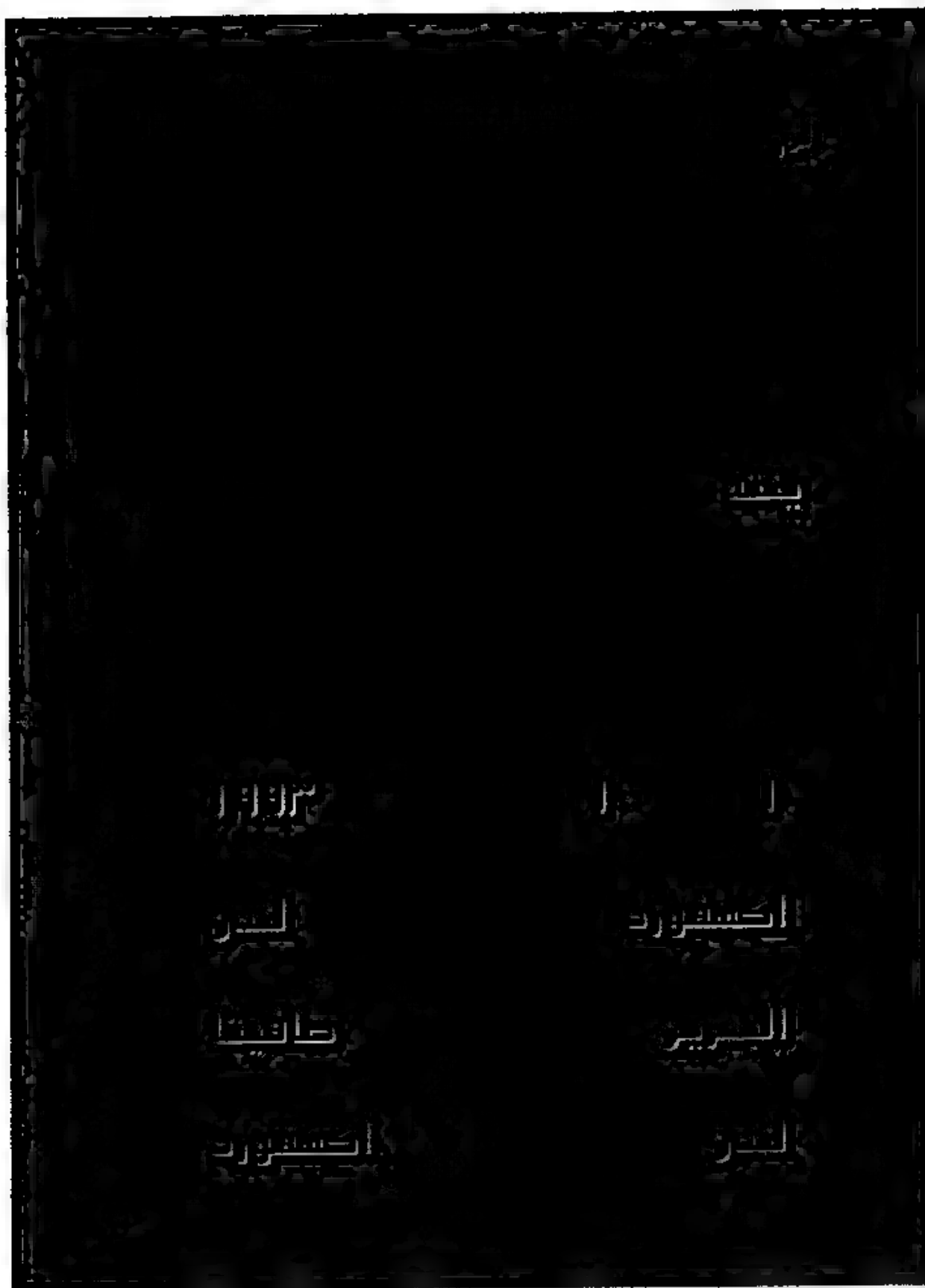
المرأة المتجردة، أي عارية، أي المرأة / الجسد.

بل الحق أن من الخطأ أن نقول المرأة / الجسد وينبغي القول فقط الجسد أو الجسد الذي يلحق به ضمير المؤنث أو جسد — ها، لأن ما هو حاضر بالفعل هو الجسد الفيزيائي المادي، أما المرأة في أبعادها الإنسانية العادية فلا حضور لها. وإذا أضع التأكيد على جسد — ها والجسد المؤنث فلأن ثمة ما يشعر بأن الهوس بالمادي المتعين الجسدي قد لا يقتصر على جسد المرأة بل قد يشمل قريباً جسد الرجل أو الجسد المذكور وفي الحق أن هذا حادث الآن في بعض النصوص (نوري الجراح، مثلاً). مما يشعر بأن الجسدية والجسد قد يبرزان ليلعبا دوراً مماثلاً للدور الذي لعباه في تراثنا الشعري مع امرئ القيس والوليد بن يزيد وأبي أهندي وأبي نواس وابن الحجاج حيث ارتبطا جوهرياً بتجربة الخروج والتحدي والمجابهة هكذا يمكن أن يصبح الجسد الفضاء الجديد لتجسيد روح المقاومة وانتهاك السائد والعقائدي الرجعي بعد أن اختفى الفضاء السياسي الممكن لتجسد روح المقاومة وقد كنت أشرت في دراسة تعود إلى أوائل الثمانينات هي «الحداثة / السلطة / النص» إلى تحول النص إلى جسد يمارس فيه وعبره الشاعر فعل الحرية والعنف كلما ازداد القمع لسياسي، ونحن قد نكون الآن أمام تحول جديد يصبح فيه الجسد هو النص الذي يمارس فيه الشاعر عنفه ووحشيته واقتضاضه وتملكه للأشياء لأسباب مماثلة لما مضى ولغير ذلك أيضاً.

xx هل لاحظت،
مثلاً، شدة
انشغال وديع
سعادته بجسده
وبأعضائه؟
- لو أفردت
لأفسدت هـ ها
ها

ثمة احتمال قوي لأن يكون لهذا الانصباب - بل ينبغي أن أقول الانقضاض - على الجسد بعد خفي يرتبط بتقلص مجال فاعلية الأنا في العالم الذي يعيش فيه الفنان الآن وسقوط الأوهام الكبيرة المتعلقة بالدور النبوي التغييري الثوري للشاعر والشعر، وازدحام الفضاء بجحافل القمع السياسي والاجتماعي والأخلاقي والديني في آن واحد. وقد تكون دلالة ذلك كله مزدوجة ضدية ينقض وجه لها وجهاً، إذ يمكن أن تكون من جهة تجسيدا للإحساس بالعجز والعنة في مجال الفاعلية

في العالم الخارجي الحقيقي بصورة تدفع الفنان إلى الإنكباب الاقتضائي الشارح
بحرف لجسد امرأة يمكن أن يمتلكه ويمارس طغيانه عليه في غرفة مقفلة أو سرير آمن،
منعوضاً بذلك عن عنته، ناسجاً وهم فحولة (لاحظ مثلاً أن شعر أمجد ناصر الجنسي
يتقصى فعلاً صور الفحولة الحيوانية فيزدحم بالأكباش ويمتزج الفعل الجنسي فيه بها
وبرائحتها وعجيجها)، كما يمكن أن تكون التجسيد الاحتضاري لروح التمرد والمقاومة
في سكرات موتها الأخير في وقت تطفئ فيه الأصولية الدينية بما تفرضه من قيود
وكلاكل بشكل خاص على المرأة واللغة الجنسية والجسد، وبهذا المعنى يكون شعر الجسد
تحدياً ورفضاً مباشراً للفكر الديني الزمّيت ولموقفه من الإنسان والمرأة والعلاقات بينها
وبين الرجل بشكل خاص. والله، في ذلك كله أعلم العالمين. وما أنا إلا يمتأمل مستكين وقد
يكون كل ما أرويه هراء وكل ما أراه سراياً برّاء (أقصد برّاقاً) ما من غث في طواياه ولا
من سمين.



الملحقَات

م م

ملعقة خشب

وعند المدفأة،
نقبل رومي،
ونقرأ شكسبير،
هو نفسه رومي. قال لوليت صباحاً
يضحكني أمري

لو لعينا،

لو لعينا قليلاً،

فتحنا الشيايبك وعرينا المساء؟

هل يدو جملاً؟

ولو جئنا بالاء

وغسلنا ثوبه الأسود

هل تملكه البحيرة بالنجوم؟

لو أغرينا أطلس بأشياء كثيرة،

هل تغر الجمهوريات خرائطها؟

لو حركنا أقدامنا بسرعة وركضنا،

هل يأتي الشتاء لاحقاً ويمضي الصيف فساداً؟

وهي المساء أيضاً

جمهورية الأوس

كيف اتسع التلفزيون

لاكوام القتلى^٢

وفم المديعة لجرائم الأوس^٣

كيف مرّ النهار في عين المصور

واتسعت الكاميرا لاحتجاب القمر^٤

البحر يأكل السفن

صحك الذئع

لثأرب

.....

تصبحون على خير

١٩٨٦

نجلس مع ماري أنطوانيت

نتأمل عنقها الجميل

ونقضم البسكويت

هم - م - م... ما ألك الثورة الفرنسية^١

وأخيراً...

هاذا لو وضعنا الأشياء كلها في طنجرة كبيرة

وحركناها بملقته خشب^٢ ٩١١٩

١٩٨٧

٢٦

مصرع النسر

استمع إلى عثيان السماء

تبتلع أحزانها،

وطيور السفور

تساقط في وميض الصرخة الثانية

أقواس من نحيب لفت السكون،

والبحر نشوطة البحار

يصطاد طريدته

محيطات مألحة الألوان

خفقة أخيرة

للنسر الغارق في التراب.

١٩٨٦

لا أحد...

عندما فتحتُ الباب

وما من أحد، عندما كنتُ الأرض

وما من غبار

عندما جلستُ إلى المائدة

وتأملتُ

عقارب الساعة التي تدور

لستائر الرصعة بالشمس

الكتب

السريـر

الجدران المتلاصقة،

الثريا التي لا يحركها هواء

للمشجب الذي يرخي كتفيه

عندما صرخت وما من صدى

أيقنت أن لا أحد في هذا المنزل

لا أحد . لا أحد

أطلس

يدعرج الكرة

١٩٨٧

'أُضواءُ والشبابيك

'عَلَقَ الموت

الموت له عربات

له أسيرة

وأصوات تنأى وتقترب

إنني أسمعهُ

يده تقعد إلى مقبض الماس

صوته يسري

والمل ياكل حنجرتي

١٩٨٦

خوف

هنا غابة

هنا بحيرة

هنا أغرق

إني

بقميصك

بروحك الطائش

بيدك

العيون تكدر النزل

والصريحة متبسة في فمي.

ورود العتمة تصعد إلى سريري

ورائحة الموت تحدث الهواء

نعال

الحواف يضيء مصباحه

الخوف له خطوات

أعلق الأبواب

فشل

- ١ -

لا أستطيع أن أحادثك الآن
ليس لي غير ماء وماء
رأيت في دهلين عمتي
ما إضاء سهرري.
لا أستطيع
أن أنام
أفرق حيث النهار يستطيع
ولي ماء
وزورق
ومفاتيح كثيرة
أضعبها

١٩٨٦

لو مُتُّ

لو مت

لا تدعوه يراني

غفلني بسحابة من بنفسج

وانهيبا.

لو مت

لا تدعوه يرى روجي

دخاناً

في وحدة الغرفة.

ذروا الرماد على القبله.

لو مت

أغلقوا عيني

واضحكوا

اضحكوا كثيراً

لئلا يسمع وقع خطاي

في الغرفة الأخرى

- ٣ -

لا أدني لا أقول الأشياء كلها
رأيتني أفلتها
لا أدني أهملتها
أزهرت في الطبيعة
وذبلت في مزهر بيتي.
النوم قيامة
إنني الآن
الآن فقط
أرى القيامة
أعدو على تراب رحيم
أشق غباره
أنا لا أستطيع
هذا المروج الذي يصعد
يملائي بالماء
'صير ندية ومالحة'

- ٢ -

تلا حقني ظياء بأعناق طويلة
وتأخذ في الطريق طريقي
ولا أرى غير ما يمتد ويفيض
ما بغلت ويعم
ما يضيع من الرقيا
× × ×
لا أستطيع غير ماء ينهمر
من وضوئي
وبأخذني بعيداً عن صلاتي،
إنني أصلي للفد،
وكل يوم أصليه يموت
يولد ويموت

في مكان ما

إن شئت

أنا هنا

مسمومة، هكذا، كيوم مصعوق

ولو شئت

أنا سمكة

لكنتي هنا

كما أريد

في دهليز طويل

إن لم تجدني

أنا هنا

في مكان ما

أثوارى وراء النور

أضعف من الموت

أضعف من الحياة

تركك زورقي

وما معي

غير ما أملك

ما ضيعته في الصعود

حين يكون اسمك بعيداً

أمدك وحدتي سريراً

لننام

لندن - شباط (فبراير) ١٩٩١

هواء

كان الهواء لم يكن هواء

بل وعشة

بين باب وباب

كانما الموجة

كل هذا البحر

وهذا الصباح

ما دخل

إلا ليوقظ

ليخديش وحدة السرير

في انسجامة مع الجسد

كانما كل هذا اليوم

لم يكن

غير سماء صغيرة

لسن ١٩٩٠

أيها الرب

خذ ما ملكتني

ما ملكتُ روحي، ما طار في قلبي

وما سرى

خذ الصمت الذي يضيه في سراج الليل

خذ الأيام، ورندي

رَن هفواني،

أيها الرب، واترك غيو مك ملء عيني

لسن ١٩٨٩

أبيضٌ هو الأشقرُ المحروسُ بعشيبٍ ساهي،

عشيبِ الوَحْشِ اللطيفِ الهائجِ في السفحِ-

سُرُّ من رآك

الملحقات ٢٢ / ٢

أحمد ناصر:

اللَّيْلُ.

القطارُ الذي تجره ثيرانٌ كهلاءُ
المرأة تنفُخُ أبيضها على الغريب

٢٢٢

أبيضٌ هو الحليبُ

أبيضٌ هذا اللَّيْلُ بقلبِ أسودِ

أبيضُ

مخاتلُ

غالِ

وعالِ

بحذاءين أسودين

الأبيضُ

والموتِ على وسادة الرعشة

أبيضُ الزبدِ

لجلبِ الشبهاتِ

الشَّاعِ

المسترقُ

البراقُ

الأبيضُ

الابيضُ المكينُ

الذي أخرجنا سافرينَ من كل أوث

أبيضُ الزلفي والطاعة

أبيضُ الضراعةِ والشآبيبِ.

يا أبيضَ غلابا

حملَ روائحَ وارتجاجاتٍ.

وردةُ الدانتيلِ السوسداءِ

في أعالي الفخذ

قلعةُ الملكِ السعيدِ في الليلةِ الألفِ

حيثُ تنزلقُ الأفعى المرُقطةُ في النخاوةِ

لتحرسَ الحيقَ

الأعضاءُ تنفَسُ وتكنزُ شروشها

ذو الشامةِ

ذو الرممر

الابيضُ العسجديُّ

أبيضُ القيروزيِّ

أبيضُ الاستدارةِ

أبيضُ على حوافِ الزهري

أبيضُ تلالِ بلا مرتقى

أبيضُ مخبوءِ

ملفوفٍ بالشرايطِ

غافٍ في الساتانِ

أبيضُ العالِبِ سواه

الابيضُ السليطُ

أبيضُ النومِ والندمِ

أبيضُ الغيمِ المطرِ في المخادعِ

خارجاً من خُدْرِهِ
جانِباً إِلَيْهِ
رَيْقَ الصَّبَاحِ.

تُخَفِّينَ عَلَى ثَمَرَةِ الْكَسْتَانِ
الِاسْتِدَارَةَ تَلْمَعُ فِي مِرْآةِ الْعَيْنِ
وَتَهْبُ رَائِحَةُ الْحَيَوَانِ
فِي اعَالِيهِ
أَسْوَدُ هُوَ الْحَرِيرُ
يَتَطَاوَعُ الْأَمْرَاءُ بَحْتَ عُقَدَتِهِ
وَيَسْقُكُ اللَّعَابُ
يَصِلُونَ إِلَى الْجَوْهَرَةِ ضَارِعِينَ
زَحْفًا عَلَى الْأَكْوَاعِ.

٥٢٦

أُرِيْنِيهِ نَاهِضًا مِنْ نَوْمِهِ
مَغْمُورًا بِالْوَعْدِ.
عَلَى عُزَّتِهِ نَدَىٌّ
وَفِي أَفْرَاطِهِ رِمَانٌ
أُرِيْدُ
أَنْ أَرَاهُ

صفحة بيضاء من كتاب عبده وازن

حديقة الحواس

اللاحقات ٢٢ / ٥

معراج العاشق

أحمد ناصح

«مُسْكُوبٌ وَمُنْسَابٌ»

متطوِّحٌ بعناية

عارفٌ بمواضعه الباهرة

بالظلال التي يسقطُ فيها الغريبُ

البَيْتَةُ تتوِّدُ وراءَ الشَّاشِ

الصرجاتُ يتلوها الفيضُ.

الرائحةُ تبوحُ بمكننِها

رائحةُ الاحتفاظِ بالكنزِ

«بين الأشجار شممناك

ركضنا وراء الرائحة

فأوصلتنا إلى ثيابك

مرغنا وجوهنا

واستشفقنا بالجامع»

تضحكون فنعيا

تعلقين مصائرنا على الأهداب

فنسقط من رعدات ما شُبَّه

بالحماء

يعقبها السببي

تراك على حافة السرير

وانت ترتدين جوربك الأسودين

شعرك يرنح

وظهرك العاري يورج

فننقشي

سكاري

وما نحن

ها اننا نجلو غموض القم

ونعطي معاني شتى لإطباقة الشفتين

نشمهما

نقبلهما

من سرُّ هن رآك

سرُّ من رآك

من وضع يدا على صابونة الركبة

من غطَّ إصبعها في السرَّة

واشتمَّ سرًّا

سرُّ من أسدل مرفقا

على ضمور الأيطل

من شارف النبع وشاف .

ذو الغرة

يتصوَّح برائحة أسدٍ فائح

مهيا للأخذ

ممتع ومزدجر

امرأتنا كأننا

كثيرة في النهار

وواحدة في شفاقة الليل

سُرُّ من رَأَهما
مدملجِين
مُثْمَرًا عَلاهما،
سُرُّ من قَرِباهُ
ولثَمَ غِبارَ الطَلحِ،
امراتنا كلنا
ولدتُ بهاتين العِينين لتبصري غيرنا
مستَكِينٌ، يدنو لهم حَفِيفٌ
وتتفلقُ ثمراتُ
غرباءَ بينهم، نرتقي أدراجاً
إلى حيثُ يلعبُ هَواؤُك بالرقوسِ
وتتكسّرُ
نصالٌ
على الرمرِ
أعزاءُ في أقدامنا
خُبلنا السُحرُ

نغسلُهُما بالزُّنْجابِ
لنوقظَ النُحْلا
ونلغَمَ القمرَ ذا الخدينِ
نصقلُ صدَّعَهُ
ونلمسُ الخاتمَ القريبَ من المشيبِ
غامضاً لم ينكشفْ لعينِ،
احلَمنا به في أحضانِ نسائنا
فدفقتْ سِخْرِيَّةٌ في القطنِ
المُلاءاتُ تَبَعَّتْ بجوزِ الهندِ،
أميراك الباسلانِ
(تأملا في بلاط الجلالة لنمرودة الناجح)
مغموران مفتوحاب الذهبِ
متحوران من طاعة الوصي
ومن غيرة الوصفاءِ
يعبران سِياحَ الوحشِ
فيضيئان ظلمة قلبه

كزني مقلنا

نحبُّ لأن قمرأ لا غبار عليه

قلبنا في مضاجع الندى

بين الشعير والأجراس تغلّنت أعضاؤنا.

من خيط الرأفة

قادنا الكبر الأكباش طرأ

إلى زبح الأثني

دم الشقائق أرمقنا

وحزنا حد الليل

الغيرة أعمت بصلتنا

فصدنا لصوصاً وقصا

على قحط نادرة في القسيل

عسل ودم على شفتي

من فكرة العيلة

حامل الوشم وصل

أبيض

ظافراً

وشعشعنا زهرة الأفيون

فواحاً في السيق.

غبطة تستند إلى المرق

قريون

وماثلون

نترك أبطرة على البلور

ونرى الأعظم

مرق أعناب في المضائق

العصارة

كنة

تنثال

سبايق الذهب ترتعش

طفع الكيل

ومالت الرووس.

شمسُ بنِ عبدِ شمسٍ
 ساجهلاً جهلاً يحِرُّ القَهْدَ من مَرَسِ الصيدِ
 وأرسله ليرعى نَمشَ العُشْرَيْنِ
 البرقُ
 والرعدُ
 يقدحان في ظهري

بين يديك نابضٌ بسلاحي
 أتشربُ حُمركَ وأضاهي
 سفورُ وإحكامُ ثغرات
 أعطاكِ بظاقةِ الساعدين
 الاحتضارُ هاضمُ
 مُعلقُ العاطمِ

بكبشه
 وأجرسه
 تتبعه النيازكُ
 غيرَ قُبوراً بيضاءَ
 وناسٍ عشياً صامتاً بين التماثيلِ.
 أفقدكِ واستعديكِ
 كلما ذهب ضوءُ نوركِ
 ولخصَّ غبشُ حاشيةِ السريِّ.
 المحارمُ
 الكؤوسُ
 المنافضُ
 الشابُّ إذ منهكةُ
 الفراشُ بليلاً
 مطالعُ سيرةِ
 لغزلةِ العمرِ.
 لاكونَ جديراً باسمي

بالنمش الذي تتركبته على مدني

أغدو جميلاً

تحت قمر الحسد

باعث العشرجات من الرميم

الشد والجذب يتحدان في هسمع الهبوب

تلتهمين بالدفقات

فجأة أخلت بك غيبتها

وانبسطت العضلات.

نسقط

على

آخر

نفس

حرج

الطعنة

يرشح

بين يديك ساكن

قدماك تحركان الهواء الثقيل.

والهدنة فتننة الجنس

جسد^٥

يتلاطم وليس للهزيم

استجواب

ليست لدى أجوبة للريح التي تخلع الباب

لديّ شهواتٌ تعرفُ نفسها في النوم

وفي نسياني يقدر الماء أن يتمرأى

وتقدر الشجرة أن تبرا من عادة الفصون

وترسل أوراقها في بريد المساء

أيتها الريح الصسورة

خذي نشارة الباب واذهي.

لا أجوبة لديّ

هنا أرانب مذعورة تهطل في ليياص

مثما تهطل 'للذة في الجسد

الملحقات م م^٦

قاسم حاد عزلة الملكات

الجسد

جسد^٥

يهب^٦ لداعية بهوا من اللذائف

ما من نبضة إلا ونحن هناك

نقرُك الرغبة في جنة الليل

ونملا الأنية بالفضة

جسد له قدرة البارزة والهجم

لا ياس يكبح المطعة المظفرة

ولا يتهجي 'عضاءه غير الرمل

٥
٦

ونحن هناك نتهجي

طائرٌ يفتح الرمان على الجرح

قوس من العضلات يشغف بالدم

غيم يغير الطبيعة ويهجي

ليس للجسد إلا شريعة لهواء

إلا هدوء المميعة

تأ مّ وّ
لات فّ
أ وّ ز
ليّة ص

في كتابة

بيضون

عباس

في دراسة نشرت للمرة الأولى عام ١٩٨٨ - وكانت بلورة الأفكار الأساسية فيها قد استغرقت معظم سنوات الثمانينات - كنت قد زعمت أن اتجاهاً رئيسياً في قصيدة الحداثة يتمثل في انتشار ما أسميته «لغة الغياب». ومن منظور استرجاعي هذه اللحظة، تبدو لي إمكانية إدراج بعض الظواهر التي أناقشها في البحث الراهن في منظور لغة الغياب. مثلاً، بوسع المرء القول إن لغة الغياب تصل أقصى مستوياتها وأكثرها صفاء في نتاج شعري يتسم بدرجة عالية من التجريد والتركيز على التشكيل في فضاءات تتحكم فيها علاقات التجاور. ومن هذا المنظور يمكن أن نتأمل نتاج مرحلة كاملة أو شاعر فرد لنلتقط بعض الملامح الأساسية لشعريات جديدة ما تزال آخذة بالتبلور. وسأناقش الآن مثلاً واحداً فقط على ما يمكن إنجازها من أبحاث، مؤكداً أن اختياري ليس عشوائياً من جهة وأنه ليس استقصائياً من جهة أخرى؛ فأنا لا أسعى إلى تقديم دراسة شاملة لشعر الشاعر الذي أختاره نموذجاً، بل أتناوله من المنظور الذي حددته لهذا البحث فقط ومن الجوانب المتعقبة بما أسعى إلى بلورته من مفاهيم، لا أكثر.

تتحكم آلية التجاور وجماليات المجاورة في معظم إنتاج عباس بيضون الشعري ابتداء من أوائل الثمانينات تقريباً - مع صعوبة تحديد بدايات صارمة لمثل هذه العمليات في تغيرات الشعر وتحولاته. ويتخذ التجاور في شعره أشكالاً مختلفة، أولها هو وقوع الكتل التشكيلية منفصلة ومتراتبة في فضاء النص؛ وبين الأمثلة على ذلك النص التالي الذي يتشكل من ترتيب خمس كتل متوالية

رقصة لم يشعر بها أحد

«المرأة تحمل الحسون حين يمر الجندي تغطيه. الطفل يلعب بقطعة نقد. حين يمر قرب الجندي يرميها الجندي لا ينتبه. حين يبتعدان، تنظر المرأة إلى الحسون، ويلتفت الطفل إلى القطعة التي خلفها. شياطين كثيرة تحركت في الهاوية، لكن الرقصة لم يشعر بها أحد. مع ذلك بضع دقائق من التأخير عن الموعد الجهنمي».

نقد الأكم، دار المطبوعات الشرقية (بيروت، ١٩٨٧) ص ١٩

وثمة نمط آخر للتجور يكون فيه خيط منتظم للكتل المتجاورة تابع من مقولة أولية للنص أو من عبارة أو صورة متخللة، لكن الكتل نفسها تكون منفصلة ولا تتبع ترتيباً جلياً في تناميهِ وتلاحمه. من مثل ذلك:

أحبك

«أحبك

اليقظة تنتصر باكراً

وتجدنا معلقين

أحبك

إنها أخيراً تحف الوحدة

أحبك

إنهم أولادنا من الريح

لن يجد النهار قمة تستفهمه

أحبك

الجميع في لوحة الجفاف

إنها أيضاً

زفاف الرطوبة

أحبك

من السعة ذاتها يتسللون

أحبك

الكلام الحافي».

لكن ثمة نمطاً آخر تتجاوز فيه الكتل بطريقة أقل انتظاماً، إذ تقوم كتلة في وسط كتلة أخرى فاتحة بذلك فجوة فيها وخالقة بعداً معياراً للنص لا تماسك أو تلاحم بينه وبين البعد الأصلي له. ولعل أفضل مثل على ذلك أن يكون نص «وداع صور» (نقد الألم، ٦٠ - ٧٣) لكن طوله يمنعني من اقتباسه؛ لذلك أكتفي بالنموذج التالي مع أنه أقل تجسيدا للظاهرة.

«كنت أنتظر إلى أن يخرج مني

ذلك السلك. لكننا هذه المرة

سنبصق الماء خالصاً وقسوة خالصة. تلك

هي الريح التي تشحذ نفسها على حافة

الجرف. والهواء الذي يحرز نفسه

على الشق الطويل. وليس غناء

ما يوشك أن يصفر في القصب، لكن الريح

اتي تنقسم بخبطة بين نصفي الجبل. ليس غناء

ما يشبه في قطعة حبل، لكن

إلى أن ألد ذلك المسمار من نهاية

روحي أترنم «كان لي فم كبير أحرق»

خلاء هذا القدر، دار الجديد، بيروت، ١٩٩٠، ص ٤٧

على صعيد آخر مختلف، يمكن أن نرى بوضوح أنماطاً ثلاثة من التشكيل في شعر عباس بيضون ثمة أولاً القصيدة اللقطة، التي تتسم بطابع القصيدة - الصورة بالمعنى المألوف لدى الصوريين (Imagists) وإن كانت لا تقوم على علاقات المشابهة أو المقارنة، ومثالها النص التالي.

مسافة

«الدبابة تسير والسيارات في إثرها. مسافة مفرغة دائماً بيننا وبينهم لا نتزحزح عن طرفها. الذين يتقدمون أكثر، نراهم بوضوح، وهم يسلمون الرزم. مسافة فارغة دائماً تحت نظرنا».

نقد الإلم، ١٥

أما النمط الثاني فإنه مماثل في نقطة انطلاقه إذ يرصد موجوداً بصرياً بدقة، لكنه سرعان ما يتجاوز نقطة الانطلاق وعدسة الكاميرا الفوتوغرافية ليدخل في فضاء اللامرئي أو الميتافيزيقي أو الغامض المبهم بصرياً، ومثاله النص التالي.

الأيدي

«كنا ننظر إلى بضعة سجناء معصوبين، يتقدمون وهم يمدّون أيديهم في الفراغ كانوا بالتأكيد يبحثون عن أيديهم».

سا، ١١

ومن الجليّ هنا أن اللقطة البصرية تكتمل ثم تبدأ لعبة ذهنية من النمط المؤلف فيما أسماه الجرجاني «التعليل التخيلي»، وهي هنا لا تقل ذهنية وغرابة وفذلكة عقلية عن أي من الأمثلة التي ناقشها الجرجاني، من مثل:

«ويصعد حتى يظن الجهول بأن له غاية في السماء»

ومما يشبه ذلك:

ذكرى زد

«زد كان طويلاً. لم يكن ممكناً أن أوازيه. حين ذهب، أحسست بذلك أكثر. وحين أتذكره الآن أعرف أننا لن نتساوى أبداً. لم يكن على أحد منا أن يعتذر».

سا، ١٤

أما النمط الثالث فإنه أدخل في فضاء التجريد بالمعنى الذي يحدده هربرت ريد (Herbert Read) للتجريد في الفن الحديث إذ يمثل إلغاء شبه تام للموجود البصري (الشيء) لا يبقى معه منه سوى «فكرة الشيء»، كما كان يقول بيكاسو، بل تخلق انطباعات جديدة لا تتأصل في الشيء أو الواقع بل في حس الشاعر الشخصي وتداعياته وجموحات رؤيته وحسب. ومن أمثلة هذا المستوى العالي من التجريد النص التالي

المنجم الحر

«إنه الجسد يتكوّن من بقع الياسمين، من ارتجاج العطر والعتمة، من الطرق الأعمى للغيوبة والفضاء، ومن استرداد البلّورة المكسّرة والطفولة. الجرح أيضاً يتكوّن، لكن ذلك يرتسم من النزيف، والأنثى تقع عن الخيال».

سا، ٤٢

فليس في هذا الجسد ما يشي بأنه الجسد الذي نألفه في الواقع أو في التجربة الإنسانية المشتركة؛ وليس في النص ما يسمح بالقيام بعملية تركيب لموجود جديد من موجودات مألوفة كما هي الحال، مثلاً، في نمط الصورة الذي درسه الجرجاني بوصفه تركيباً وهمياً لما لا يقع في نطاق الحس الإنساني من عناصر هي ذاتها مما يقع في إطار هذا الحس، من مثل البيتين:

«وكان محمراً الشقيق إذا تصوب أو تصعد
أعلام ياقوت نشرن على رماح من ربرجد»

وإن مقارنة سريعة لجسد بيضون بجسد «الدرة ليثيمة» أو بيضة خدر امرئ القيس أو
الجسد في شعر أمجد ناصر لتجلو الفرق وتضيء الفكرة التي أسعى إلي بورتها تماماً.

ومما يماثل الجسد عند بيضون ما يختلقه من خطوط تحريرية لمحسوسات كثيرة في
المقطع التالي

«على دابر التفاتتك لم يعد الغرال زاوية البرية إنها الحفة والمناجل حيث لا تزال لشمس
عجلة. حيث لا نزال بين الشعيرات نياماً على وشم غابة

إنه العنق والسماء لا تزال برعماً. الرائحة وحدها قبل أن تنفرط إلى أشجار ونجوم.
النهار بعد في عماء يفوح من كمه كلما اهتزت المروحة واستدار الإبط
الوجه المتعمشق الذي لسقوف شاهقة، وأكايل ثلج حيث يجرحر اللبلاب أبداً سهمه
الذي لا يقلع

صباح غادرت استيقظت في ماء أمس

حين فاض الزيت من المسرجة، واتسع حول نهدك، كانت السهرة باتت أيقونة ظل المقعد
مصنوعاً، جسدك مملوء دخناً، حيث سقط عكر قليل لكن الفجر لطخ البياضات».

سما، ٧٨ - ٨٢

ويتقن بيضون أيضاً صياغة اللقطة الفوتوغرافية التي توهم بدءاً بانتمائها إلى نمط التشكيل التخيلي في اللوحة المرسومة كلاسيكياً القائمة على المفهوم الأرسطي للمحاكاة أو على آلية تمثيل (representation) دقيقة، لكنها تتكشف تالياً عن أبعاد مغايرة وتجلو آلية تشكيل على قدر كبير من التعقيد والسفسطة يمتزج فيها الحضور بالغياب، والتمثيل بالتجريد والامتلاء بالخلاء. هي ذي أمثلة:

نقد الألم

«صنعوا درجاً في الضباب، أوقفوا عليه عشرات. فتحوا نوافذ في النسيان، أعدموا منها أشخاصاً. بنوا قلعة في الصمت ملأوها بالجنود والمساجين. رسموا بالأقدار كهولاً وبلهاء، وبالدهان نسوة، وبالبول نفسه مقبرة جماعية. هبطوا وصعدوا، ساقوا مراقبين ورموهم على وحوشهم. تمّ ذلك في حجرات من الحبر وحدائق تتبدّد ما أن يتخايل المشنوقون. فعلو ذلك بكلمة، وبكلمة تدفقوا إلى الطرق رفعوا أعلاماً وخرقاً واختفوا في الكرة البلورية الذي رأى ذلك بعينين سقطتا كقطعتي ماء. تصحيح الأحلام ينقضي وبالسرعة ذاتها يجري ترتيب الحجرات ونقد الألم نفسه»

س.، ٢٠

يوهم هذا النص بتشكيل محسوس متماسك فوتوغرافي الطابع، وبمنظور محايد مكبوت الانفعال. لكنه وراء ذلك التماسك ينفض عن نص مليء بالفجوات والهوّات الداخلية التي تحيله إلى نسيج ممزّق (بل مخرّق، بلغة النص نفسه) في بقاع غير منتظمة منه، وتترك فيه ثقوباً تمنع الالتحام. ولذلك دلالة العميقة كأنما العالم الذي يبرز في النص هو ذاته عالم مثقوب بثقوب عديدة، لا يتلاحم ولا يتماسك مع أنه يوهم بالتلاحم والتماسك. هنا تكون لعبة الكاميرا من نوع متقدم إذ تعلو الصورة الملتقطة بدقة بقع فراغات لا يملأها لا السواد ولا البياض بل العدم نفسه. تلك هي فاعلية عبارات مثل: «فتحوا نوافذ في النسيان» بنوا قلعة في الصمت» تمّ ذلك في حجرات من الحبر وحدائق تتبدّد ما أن يتخايل المشنوقون؛ واختفوا في الكرة البلورية».

ومن الطريف والدال في هذا السياق أن بيضون أسمى العمل التالي الذي أنجزه بعد المجموعة التي ترد فيها القصيدة السابقة **خلاء هذا القدح**، مبرزاً في العنوان عملية تصويرية تكشف هذا الانشغال بالفراغ بدلاً من الامتلاء (بخلاء القدح بدلاً مما يملأ القدح عادة). لكن ما قد يكون أطرف هو أن بعض نصوصه تحفل بعبارات من نمط الحديث عن الخرق، و«الامتلاء بالنقوب» مثلاً (كيف تكون النقوب امتلاء؟) واللاشكل (كما في نص «ذكرى ع. س.»، (نقد الأكم، ص ٩) الذي قدمت له دراسة مفصلة في بحث آخر). لكن الدلالة الأعمق تكمن في وجود صور بؤرية ومتخللة للطخات والبقع التي تلمس الأشياء. هي ذي أمثلة.

«أنظر إلى هذه اللطخة، ولا أسأل

عن الجبال التي اختفت فيها، ولا عن أوتاد

مدينة اقتلعت، لكن أتحسس

القطعان التي هاجرت من صدورنا».

خلاء هذا القدح، ٦٤

«وكانت الجبال، وربما جانب من السوق

تحت هذه اللطخة، ولم تكن تتن

ولا تدري ماذا تبدد هناك».

سا، ٤٢

ومن منظور ثالث، يمكن القول إن شعر عباس بيضون يحفل بما هو بين أقرب نماذج الكتابة الحداثية إلى التجريد بمعناه الفني.

ففي هذا الشعر يكاد يطغى وهم اللقطة البصرية سرعان ما يتبخر ليترك مكانه لمحات وحدوساً وتشطيبات فرشاة لا تمتلك الأشياء فيها حضوراً بالمعنى الذي نراه في شعر

الصوريين أو في الشعر الكلاسيكي، بل تبرز فقط معطيات تجريدية من الأشياء ملامح ومكونات وعناصر بدئية، ثم تنتهي القصيدة دون أن تتشكل لوحة كلية، بل يمكن القول لا تنتهي القصيدة بل تظل إمكانيات للنمو والتكامل أو عدمه. أي أننا أمام وجود لا انصهاري، لا توحيدي، يتمثل في بعض أنصع تجلياته في أن الجملة الاسمية هي الطاغية وأن الجملة كثيراً ما تخلق من فعل يربط بين الأشياء وبين فاعل إنساني، كأنما الأشياء في ملامحها المقترحة اقتراحاً توجد في عالم مستقل بذاته خال من الإنسان، كما يتمثل في أن عدداً من المبتدئات (وهي غالباً أسماء أشياء وموجودات حسية) لا أخبار لها أو - بلغة سيبويه الأكثر دقة في هذا السياق - لا تسند إلى مسند إليه. وغياب المسند إليه قد يجسد ذروة نفي الإنسان في شعر بيضون.

في النص التالي، وهو مثل بالغ الإفصاح عن لغة بيضون التشكيلية الاقتراحية أو التجزيئية أو التفتيتية - بمصطلح أكثر دقة - يكاد يستحيل رغم ازدحام النص بالمحسوسات والجزئيات والتفاصيل أن تشكل لوحة كلية أو صورة، بالمعنى المألوف في الشعر العربي والعالمي عبر تاريخه الطويل

البيت

«الأصفر يعصر على الحائط

ويصبغ ما حواليه

يتداعى على الخشب الذي يكسوه

ويلطخ الحجارة

الشمس ترطب الألوان

وهي أيضاً تترك لعبها

بيضة الصباح الكبيرة

المكسورة

تسيل على الوجه والأشياء

الزاروب الترابي مائع تحت الشمس

كالزبح

الذي يخلقه حلزون متحلل

البيت يواجهته الصفراء

أشبه بمحطة

نبدو في ظلها بعيدين وصغاراً

وكما تبدو مؤخرته ضخمة وعريضة

فوق أكوام الفخار الأثري

الممشى نحيل ولامع

كاللعب

وعلى الحائنين خيالات أشجار

تحت الأرومات الداكنة

كان الصمت مشبكاً بسقوف الغرف

والأرض المغسولة صباحاً لم تكن سوى مراياه

الكتب الثقيلة تخزن الكلام

وتحركه

وحين نفتح كتباً

كان كفم كبير
يدحرج الكلمات البصينة
في عظامنا
.....الكلام كان صعباً كالحياكة

المرأة كانت تحب الحبر
الذي يتشكل على الورق
شبيهاً بما يغزله
عنكبوت جسدها في الليل
كانت وحدها تنصت إلى خرير الحبر
الصامت في أحشائها
بينما هم حين يجتمعون في الأمسية
يتحدثون
بكلمات محبرة
كان النفس يكتبها
على الهواء

بنينا بيتاً كبيراً كبخرة
رفعه البناؤون كيما اتفق
على أعمدة واسطبلات
بعدما دفنا ثلثه في الرمل
لم يكن محاطاً بواجهات البلور

ولا اشرفات
لذا كان يمضي السهرة
وهو يكرّ على نوافذه كعجوز
لم يكن ينظر إلى البحر والشوارع
بل يتجول
كقلعة منبوذة
قلعة بلا رأس
فوق البيوت المطاطة

كانت الاشجار تنكاثف على شبائكه
كعناكب كبيرة
وتسدها
والنجوم تصوصي فوقه
دون أن تعبر
إلى سقوفه العارية
بنينا بيتاً كبيراً
كان عاماً بعد عام
يتأخر عن المدينة
ويتربع على أدراجة العديدة
بصمت لا يعكّره شجار الغرف
والأقنية
والدهاليز المجاورة

كما لا يعكّر راحة المرأة الصغيرة

التي تجلس على الأرض

بعدما لمعت الأنية والبيت

متأملة الأرض البطيئة

وهي تنزل».

زوّار الشتوة الأولى، دار المطبوعات

الشرقية، بيروت، ١٩٨٥، صص ٦٩ - ٧٣

هذا النص بين أكثر نصوص بيضون مادية ومحسوسية واحتشاداً بالتفاصيل. ومع ذلك فإنه نموذج متميز لما أحاول أن أجلوه من غياب للحسي وانغماس في التجريد.

جلي هنا أننا أمام معطى بصري اسمه البيت. غير أن البيت ليس بيتاً بالمعنى الأرسطي النابع من مفهوم المحاكاة، وهو في الوقت نفسه ليس بيتاً انطباعياً بالمعنى الذي نحده عند فان كوخ أو مونيه، وقد يميل أحد إلى اعتباره بيتاً سورالياً من النمط الذي نجده عند دالي، غير أنني لا أراه كذلك. إنه بيت مؤلف من جزئيات متباينة ولا تسيطر عليه فاعلية تركيبية أو تناعمية تجعله من النمط التشكيلي عند الجرجاني أو من النمط المحاكاتي عند أرسطو؛ وهو أيضاً لا يخضع لشعور طاغ يصهر الجزئيات ويوحدها فيجعله بيتاً رومانسياً بالمعنى الكوليردجي. لنتأمل التفاصيل قليلاً ونر كيف تتناقض أو تتفتت ونقوم بتفتيت ما تسمه علامة لغوية تدل على الكلية

«المشى نحيل ولا مع»: هذه لغة تفصيلية دقيقة، وتركيز على جزئية من جزئيات البيت يمكن أن تسهم في خلق تركيب كلي إذا أريد بها ذلك لكن التشبيه التالي يقلص الصورة ويفتت طاقتها الدلالية بدلاً من أن يكملها، ويزيد في عزلوية المكوّن الجزئي:

«كاللعاب».

ولنتأمل وهم الكلية والانطباعية الموحدة:

«كان الصمت مشبكاً بسقوف الغرف

والأرض المغسولة صباحاً

ثم تكن سوى مراياه».

الأرض المغسولة محسوس بصري ناصع الحضور، والمرايا كذلك، ووجود المزدوجة سقوف / أرض يخلق إمكانية ممهدة للتصور الكلي المكتمل. غير أن هذه الأرض المغسولة والمرايا والسقوف تدخل في علاقات تفتيتية لا تركيبية تسليخ عنها محسوسيتها وتمنع تناميها إلى مستوى الكلي الموحد. فالأرض مرايا الصمت المشبك بسقوف الغرف، أي أنها، فيزيائياً، لا تمرئي شيئاً.

ومثل ذلك أيضاً، لكن إلى درجة أكثر حدة، صورة البيت الذي رفعه البناؤون، إذ أن فكرة البناء تمهد بالضرورة لفكرة التصميم والترابط والانسجام والاكتمال والتوحد. غير أن ذلك لا يتحقق، وكأنما تدرك القصيدة نفسها إشكالياتها الأساسية فتصف فعل البنائين بأنه تم «كيفما اتفق»، في تعبير بؤري ثري، ذلك أن فعل البناء الشاعر أو النص الباني يتم هو أيضاً كيفما اتفق، بمعنى أنه لا يسعى إلى اتباع أسس وقواعد محددة ولا تحكمه فعليات تركيبية تتجه إلى تنفيذ تصميم انصهاري يؤدي إلى تشكيل كل متكامل.

لذلك يكون البيت كما هو النص

«غير محاط بواجهات البلور

ولا الشرقات

لذا كان يمضي السهرة

وهو يركز على نوافذه كعجوز

لم يكن ينظر إلى البحر والشارع

بل يتجول كقلعة منبوذة

قلعة بلا رأس

فوق البيوت المطاطة».

غير أن غياب الفاعلية التركيبية يتجلى في أوضح صورته في حضور المرأة والعنصر الإنساني في النص، فهذا الحضور من نمط الإقحام التجاوري لا من نمط الاندراج أو الانضواء الانصهاري التوحيدي. فالمرأة و«هم» مجهولة الهوية والفاعلية، وهي ك «هم» تنبثق في مقطع مستقل تماماً عن سواه ثم تختفي ليبرز البيت في المقاطع التالية، وحين تعود المرأة إلى الحضور فإنهم تحضر منبئة تماماً أو هامشية لا تفعل فيها الأشياء جوهرياً ولا تفعل هي في الأشياء، وكل ما تقوم به أنها تلمع الأنية والبيت وتتأمل الأرض.

مثل هذا الخيال اللاعائقي التفتيتي يتجلى أيضاً في النص التالي.

إصغاء

«الموسيقى تنزل الأدراج

وتنظم الخدمة

آتية من مكتبة في الهوة

أو علبة عائمة

للنفايات

حيث تنتصت أرواح المجلدات

ربما على طاولة في طرف العالم

يبقى الكتاب مفتوحاً

والنور لم يصل بعد».

سا، ١٢٩

وفي النص التالي:

العبارة

«يرفعون العبارة

ويربطون البوابة بالسلسلة

هل يمر الرجل بفانوسه

بجوار القلعة

ويتابع على الخط الحديدي

هل يطير القبعات

وهو فوق دراجته

تبتعد طائرة

بينما أسرع

بعجلات كرسي

في الرواق».

سا، ١٣٠

وفي النص التالي الذي اقتبسته سابقاً في سياق مغاير قليلاً وأودّ اقتباسه من جديد لامتيازته كنموذج.

رقصة لم يشعر بها أحد

«المرأة تحمل الحسّون. حين يمر الجندي تغطّيه. الطفل يلعب بقطعة نقد حين يمر قرب الجندي يرميها. الجندي لا ينتبه. حين يبتعدان، تنظر المرأة إلى الحسّون، ويلتفت الطفل إلى القطعة التي خلّفها. شياطين كثيرة تحرّكت في الهاوية، لكن الرقصة لم يشعر بها أحد. مع ذلك بضع دقائق من التأخير عن الموعد الجهنمي».

نقد الأكم، ١٩

وفي نصوص أخرى كثيرة لعباس بيضون؛ وبين أبرز تجلياته مباشرة وفرة صور التناثر والتبعثر والتشقق، من صور الفخار المتكسر (خلاء، ص ٣٧ مثلاً) إلى الوجوه المتفسخة إلى الألفاظ المفردة الدالة على الانقسام والانشراح؛ ويزيد بروز هذه الصور نصاعة أنها ترد في نصوص تزدهم في الوقت نفسه بلغة الحياكة والخيط والنسيج (خاصة خلاء ص ٢٤، ٥٠) أي أن ثمة بؤرتين متناقضتين في التكوين التخيلي اللغوي لشعر بيضون. إحداهما تفيض بلغة الصياغة والسبك والبنينة، والثانية تفيض بلغة التهديم والتفكيك والبعثرة ولقد قالت العرب: والضد يبرر حسنه الضد، غير أن ما يبرز هنا قد لا يكون الحسن بقدر ما هو ظاهرة تقويض النص الشعري لنفسه وتفكيك آليات التخيّل لذاتها في فعل قد يجسد استحالة التصور الموحد في عالم متشظ.

وبكل هذه الشيات وبغيرها أيضاً يمكن إنتاج بيضون الشعري بؤرة تصورية - تخيلية ولغوية تفيض منها سمات متعددة ومتباينة وبالغة التناقض أحياناً أسهمت في إحداث نقلة نوعية في الشعرية العربية وتركت أثراً على إنتاج مجموعات من الشعراء قد لا يجمع بينها شيء بقدر ما يجمع بينها ما يطغى على إنتاجها من ملامح تبرّعت أصلاً أو تنامت فعلاً في عمل بيضون وثلة قليلة من الشعراء الذين تربط بين شعره وشعرهم وشائج قرى وعلاقات رحيمة. ومن هنا فإن تأمل شعر بيضون يدعّم ويقدم مفتاحاً في الوقت نفسه لتأمل نماذج متعددة في الإنتاج الشعري في اللحظة الراهنة.

تتركز هذه السمات جميعاً وتتكاثر في نص واحد طويل لعباس بيضون هو خلاء هذا القدرح (١٩٩٠)

في هذا النص مكونات لجغرافيا تخيلية، وتضاريس ومعطيات بصرية وسمعية، انصب، الجبال، الماء، البشر، نحن وكثير غيرها. تبرز هذه المكونات وتختفي دونما ضابط واضح لاختفائها وبروزها. ثم ينتهي النص ونحاول أن نجمع مكاناً واحداً موحداً بمقومات واضحة فلا نستطيع: تبقى العناصر المكونة عناصر مكونة ترفض الانصهار والتوحد في جغرافيا مكانية محددة. ويتكوّن النص من شرائح متوازية لا تتنامى واحدتها باتجاه الأخريات لتشكل جميعاً بنية ذروية، بل تتماهى أفقياً وتنسبط بتواز يمكن نظرياً أن يستمر بإضافة شرائح جديدة إليه، في آلية تركيب مشابهة لآلية التشكيل التي كشفت في دراسات موسّعة عن وجودها في الشعر الجاهلي. وبهذا المعنى فإن الشرائح المكونة للنص تتجاوز ولا تتشابه: لا تتفاعل خاضعة لمبدأ موحّد منظم، بل تتماس في تراصفها الأفقي، رغم وجود عناصر لغوية وتصورية مشتركة بينها تبرز عن طريق التكرار. وكثيراً ما يسود فعل التجاور لا بين الشرائح المتعددة المكونة للنص فقط بل داخل كل شريحة على حدة أيضاً: هنا ضمن ما قد يبدو سطحياً نسيجاً محبوكاً واحداً موحداً يشير النص إلى توحده بعزله عن غيره داخل فضاء النص، تبرز للعين المتوسعة سلاسل من الخلخلات العميقة التي تؤدي إلى تشكيل فجوات واسعة بين مكونات النسيج الصغرى أو لبناته الدلالية والتصورية. وتضمّر الروابط البنيوية بين الفقرات ولا يبقى من خيط ينظمها جميعاً سوى الصوت السارد الناظم، وضمير الجماعة «نحن» الذي ينطق به وملاحم للصورة الشعرية ونمط التركيب النظامي للحملة، أي أن العناصر الموحدة تغدو آليات لغوية خالصة على مستوى منفصل عن البنية الدلالية. هناك إذن فعل توحيد خارجي يغوي لكن في العمق الدلالي ليس ثمة سوى سلاسل من الفجوات والشقوق التي تسقط وتغيب في قاعها فعالية التوحيد السطحية مبقية وراءها نصاً مليئاً بالفجوات الفاصمة والهوات الشارخة. ومن الطريف أن لغة النص تزدهم هي نفسها بألفاظ الشقوق والهوات والشروخ والتفسيخ والغياب والنسيان والمحو. لنقرأ، مثلاً:

«تلك الجبال

التي تعبت من التسريح، حيث قافية

وحيدة توحش

كلما أقلت وصدى سبيء

يدفعها إلى الشقوق. تلك الشقة

التي تتقدم نصفين ولا تسمع

في الريح المشروخة ..

خلاء، ٦٠

ولنقرأ أيضاً كيف يتصور النص نفسه تكوين النسيج

«أدخل المدينة من ظهر الشجرة أو الناسك.

والأفضل

أن يحيكها الأعمى، وأن يصنعها

من نسيج غير مخطط. الأفضل

أن نصنعها من نخالة سهرة: النميّة

المعمرة القاسية الخيط، والتجديف

الذي لا يتمكن حيله».

سا، ٢٣

أخيراً، بوسع المرء أن يقول إن خلاء هذا القدح لغة راو يسرد محتويات ذاكرة شتية، سرداً لأزمة مبهمّة وأمكنة مبهمّة ولأشخاص وعن أشخاص مبهمين (بينهم نحن وأنا) في لهجة تكاد تكون طقوسية و، أحياناً، أسطورية. وفعل السرد هو الرابط الوحيد تقريباً

بين الإنسان والأشياء والأشياء والإنسان والإنسان في هذا الخلاء. والخلاء أصلاً لا مكان، إنه فراغ المكان وغياب المحتوى والمبنى. لكنه بتعبير النص «الخلاء الذي هو أيضاً خيط هذه العبارة» (ص ٥٠) عالم لا وشائج عضوية بين مكوناته، صور سينمائية أحياناً تندرج في الحكاية دون أن تنتمي إلى بؤرة رؤيوية أو تجريبية موحدة.

إنه الخلاء النقيض لعالم آخر يقوم جوهرياً على محاولة إبراز التناقضات بحثاً عن توازن خفي ووحدانية لامرئية بينها - كما يتصور كثير من الفنانين عملهم وكما يتصور كثير من النقاد طبيعة الفن (الحديث خاصة) في عالم متشظ يحتشد بالمتناقضات ويفتقر إلى الوحدة والتوازن. وهو بهذا المعنى خلاء نقيض لامتلاء عالم شاعر مثل أدونيس الذي يسعى دون لأي لاكتشاف الوشائج والعلاقات الرحمية أو المصيرية الخفية بين أشياء الوجود المتباينة، المتعارضة أو المتناقضة، من أجل بلورة رؤيا توحيدية لها على مستوى الأعماق، في بواطن خفية. خلاء يضيئون تجسيد لرؤية أشياء وأحداث ومشاعر توجد في حيز واحد هو فضاء الذاكرة (أو فضاء الحلم) المروي لكنها تتجاوز ولا تتواشج أو تتعالق رحمياً. بل الأدق أنها توجد في حيزات عديدة داخل ذلك الخلاء (كيف يكون للخلاء من داخل؟) وحدها ذاكرة لراوي تنسج لغة، غير أن انسجج اللفوي خيط يكرّ بانتظام في جملة مديدة - جمل مديدة تمثل انتقالاً إلى إيقاع المقطع - انص من إيقاع البيت (النثري) كان قد تجلى مبكراً في نقد الألم.

هامش لا ضرورة له البتة.

التجريد

للتجريد في تجلياته الفنية المشتقة من الرسم طبيعة أولى تتمثل في إلغاء المعطيات الحسية إلغاء كاملاً تقريباً وتحويل الموجودات إلى لمحات إشراقية أو إيحائية خالصة. ومثل هذا النمط صعب التحقق في الشعر لأنه يقترب من حالة إلغاء المكون الدلالي الفكري فيه، ولعل أفضل نماذجه أن توجد في شعر بول فيرلين ومالارمييه وأدونيس. هوذا نص لأدونيس يتمتع بمثل هذه الخصائص:

الإشارة

دمزجت بين النار والثلوج
لن تفهم النيران غاباتي ولا الثلوج
وسوف أبقى غامضاً أليفاً
أسكن في الأزهار والحجارة
أغيب أستقصي أرى أموج
كالضوء بين السحر والإشارة.

لقد أدرك عبد القاهر الجرجاني صعوبة التعامل مع المجردات وإخراج الشعر من فضاء المحسوس إخراجاً تاماً، ولذلك اقتصر تصنيفه للاستعارة على نماذج قليلة جداً للحالة التي يكون فيها كلا الطرفين مجرداً ويكون وجه الشبه مجرداً أيضاً، وبين أمثله البيت المعروف:

وأنت أنزر من لا شيء في العدد

أما الحالات الغالبة فهي دخول المحسوس إما كطرف في الصورة الشعرية أو دخوله كوجه شبه، كأن تقول: أصحابي نجوم الهدى.

والحالة الغالبة فعلاً هي كون كلا طرفي الصورة مما يأتي من عالم المحسوسات، وهنا يتألق الجرجاني واصفاً ما يحدث ومعللاً النشوة التي تحدثها الصورة الشعرية بأنها تعيد كل شيء إلى رحمه أي إلى عالم الحس وعالم الحس هو تحديداً فضاء الرسم ولغته ومادته الطبيعية

أصل الخبر
عني عن الإلحاق بغيره

كما هو عني

عن أن يُلحق به

كمال أبو ديب

عودة الذات والصوت الفردي في الكتابة الحداثية

بين أبرز الظواهر التي تميز الكتابة الحداثية في السنوات العشرين الأخيرة عودة الذات والصوت الفردي إلى الانبثاق فيما يشبه الانبعاث الحقيقي لصوت اثتلق برهة ثم أخذ يخبو في الأدب العربي المعاصر والشيء المفارقة حقاً هو أن الحداثة كانت قد جاءت أصلاً لتحرر الكتابة العربية من طغيان الصوت الجماعي وذوبان الصوت الفردي في اللغة السائدة والتكوين الفكري والشعوري للجماعة، ومن عقائدية الإجماع وفلسفته السلفية، لكنها سرعان ما سقطت في جب العقائدية وفقدت ألقها الفردي وتشرنقت داخل الصوت الجماعي. وقد تكون هذه إحدى التناقضات الداخلية الكبرى في تكوين الحداثة العربية وتناميها؛ لكن التناقض ليس سمة مقصورة على الحداثة العربية، بل هو إحدى الخصائص البارزة في الحداثة عالمياً، كما أظهرت أبحاث عديدة. ورغم ذلك، تنبغي الإشارة إلى أن انحراف حركة الحداثة عن مسارها المبدئي لم يحدث عن طريق المصادفة أو التحول الذاتي المختار بحرية، بل فرضته عوامل عديدة (ناقشت بعضها في أبحاث أخرى) ورافقه قدر هائل من الإرهاب الفكري والسياسي والاجتماعي والعقائدي مارسته أنظمة الحكم التقليدية كما مارسته الأحزاب والحركات والأنظمة التي أسمت نفسها ثورية بخضم ضخم من البطش والعنت والقسر، وبموهبة صاعقة لإتقان التدمير والتجبر في امتلاك الهواء والرياح والماء والتراب، وبادعاء حق منح الإنسان حرية الكتابة والتفكير وحرمانه منها تبعاً لإرادتها الطاغية ولمدى هيمنتها وامتلاكها لأعنة القوة والإرهاب. والأمثلة على هذه الممارسات القسرية لا تكاد تحصى، وبينها مثل شخصي أمل ألا يجد القارئ غضاضة في اقتباسي له. أذكر أنني نشرت قصيدة في أواخر السبعينات عنوانها «قصيدة أخيرة إلى الموت» فهوجمت هجوماً عنيفاً من أكثر من كاتب عقائدي متزمت لأن الاهتمام بالموت، في زعمهم، أمر بورجوازي فردي لا يأبه صاحبه للطبقات المسحوقة والثورة إلى

آخر هذا الكلام الحرائي الهوائي الذي ساد وما يزال يسود عقول عتاة العقائدية (الأيديولوجيا) ومن طرف آخر يتجاوز الحالة الفردية، انهالت الاتهامات والتكفير وإباحة الدماء (ورصاصات الاغتيال أحياناً) على كل من وصم بالحدائث حتى لو لم يكن ذنبه سوى أنه يكتب كلاماً يعسر على الأفهام التي تربّت في آبار التقليد المظلمة أن تفهمه أو تتذوق أبعاده الجمالية.

لكن أربعة عقود من العجرفة والتجبر انتهت كلها إلى إخفاق فاحم من قبل أصحاب هذه النزعات في تقديم إنتاج فكري أو أدبي سمين، وأعان انهيار الشيوعية الرسمية في الغرب والشرق على كسر شوكة بعض التنظيمات التي قادت حملات الإرهاب العقائدي، كما أعان الرعب المفاجيء الذي ضرب الأنظمة السلفية العربية أمام الخطر المتحفر، فجأة، للانقضاض عليها متمثلاً في الحركات الدينية (التي كانت هذه الأنظمة نفسها قد ربّتها وغدّتها من حليب نفضها النقي وثمراتها المباركة) على انحسار الحملات المنظمة الواسعة ضد الكتابة الحدائثية وبدأت نبرة جديدة بالبزوغ شيئاً فشيئاً، بتردد وخوف أولاً، ثم بلا مبالاة بالقمع والتشهير لأن الأنبياء الضارية قد قلّمت قليلاً. فعاد الشعور إلى إيقاعه التأملّي الرهيف وإلى إخلاصه للذات الفردية واكتناهاها للعالم المغلق الحميم المتناقض الذي تدوخ في غياهبه وتضاعل احتمال أن يضطهد أحد لكتابته قصيدة عن الموت أو الحياة لا يكركر فيها شعارات الثورة والاشتراكية والطبقات المسحوقة والفلاحين والعمال والمثقف الثوري وتمجيد القائد الملهم إلى الأبد، والزعيم الأوحّد الأحّد، أو لا يندر فيها كل كلمة من كلماته إلى حمد الله والصلاة والسلام على رسله والحض على التقوى والحج إلى بيت الله الحرام وتعهير النساء اللواتي لا يتلفعن بالزّي الشرعي ولا يحجّبن وجوههن المغوية للرجال المساكين (الذين يثيرهم مرأى فسحة صغيرة من جلد امرأة فيستسلمون للشيطان الرجيم ويسقطون من على حافة الصراط المستقيم، كما لا يثيرهم مرأى فلسطين تغتصب كل يوم لأن فلسطين لها ربها الحامي وهم مسؤولون عن حماية أنفسهم وغيرهم من غواية الشيطان المتجسد في شعر امرأة أو كاحلها أو جلد وجهها أو أناملها المدمرة كالسيوف البتارة).

إن بين صرخة جبران خليل جبران الأولى «لكم لغتكم ولي لغتي» وبين موقف الشعر الآن من لغة الجماعة وعقائدياتها لأقرب النسب بعد أن كانت الكتابة الحداثيّة حادت عن الطريق. لكن الشعر الآن لا يسعى إلى العودة إلى لغة جبران ونمط الذاتية الذي يتفجر في كتاباته بل يسعى إلى بلورة نمط آخر من الصوت الفردي. الشعر الآن هو شعر الصوت الفردي الحميم، والذات الصغيرة، في خوفها ولا يقينيتها وترددها، وفي أحلامها الكسيرات وتشوّفها لعالم أكثر عذوبة ورأفة وأقل هديراً، وفي حنينها الموجه إلى ماض ضاع وكان عذباً لذيداً حتى في آلامه المبرحات وهي الآن تلملم فتاته الحزين وكأنه درر تتألق في ذاكرة تحتشد بخفق أجنحة مهاجرة إلى البحر، وفي احتكاكها شبه اليأس المحايد إلى حد بعيد بالعالم الفيزيائي الذي تعيش فيه ولا تستطيع امتلاكه، وفي غربتها عن المجتمع والعالم والماوراء، وفي إيمانها البسيط بسحر الكلمة وكونها ضرورة حياة ونجوى وألفة. والشعر الآن هو همس الإنسان المغلف بأسى الماضي دونما حس بالمستقبل، الإنسان المنفي داخلياً أو خارجياً الذي لا مكان له يحتله في سلم اجتماعي أو تنظيم سياسي بعد أن أفلست كل الحركات السياسية والتنظيمات والثورات العظيمة، (هل يكون الشعر العقائدي الجديد الشعر الديني لا غير؟)

الشعر الآن شعر الإنسان العادي لا شعر أصحاب المشاريع الكبيرة، الإنسان الذي لم يسحقه العالم لكنه في الوقت نفسه لم يقدم له ما يملأه إحساساً بالعظمة الذاتية وانتفاخ الذات، الإنسان الذي يعرف أن الحياة فعل صعب جداً ولا يرى إمكانية لحلم رومانسي يتجاوزها أو لفعل ثوري يدمرها ويعيد بناءها بشكل يخضعها لشهوة الحلم الإنساني. إن الشعر الآن شعر مثقّر بحضور العالم في كلاكله وأعجازه وأصلاجه، وهو يواجه هذا العالم بالإقرار به بلغة مستسلمة هادئة لا تعلن يأسها ولا تندب أو تنوح بل تقرر فقط بأن العالم مكان إشكالي صعب المراس مؤكدة مع ذلك ألا وسيلة أمام الإنسان لأن يتجنبه وأن مصيره هو أن يحياه فعلاً.

وما يحدث في الشعر يحدث في الرواية: حليم بركات وإميل حبيبي يعودان إلى نبش الماضي الشخصي في كتابة فردية دافئة، ويغرق أدوار الخراط في سربلات ضوئية فاتنة للجسد والتاريخ الشخصي والعائلي ولجذور أسطورية ودينية سحيقة المنشأ ولتفتح وعي الإنسان لشبق الرغبة، ويفعل غيرهم مثل هذا أو ذاك بتنوع مثر وتفرد مسعد.

وما يحدث في النص الشعري والروائي يحدث إلى درجة لافتة في النص النقدي أيضاً. وتعود مفردات الذات وقاموسها إلى البروز في متن النصوص وفي عناوين الكتب.

غير أن الذات العائدة، كما أشرت، ليست الذات الرومانسية أو النواحية التي اصطخب بها الشعر في الأربعينات وقبل ما أسميته «الانفجار الحداثي الثاني». كما أنها ليست ذات السماء الزرقاء والليل الذي تشعشع نجومه والإبحار في زوارق الجمال والحلم وشلالات الفيروز الثري، كما هو صوت الذات في نمط من الشعر جاءت الحداثة من أجل أن تتجاوزه. ما يزال مبكراً أن نحس سمات مائزة لهذا الصوت الفردي الجديد إلا عن طريق انفي، أي كشف ما هو ليس أياه، وعن طريق المغايرة لما سبقه. مع ذلك هناك بعض اسماء التي يمكن أن يشار إليها:

١ - الذات الجديدة ذات تأملية الطابع، بعيدة عن كلا الانفلاشية العواطفية (السنتمنتالية) الرومانسية والنبوئية الحداثية. وهي ذات تكاد تكون قاصمة الانضباط الشعوري صقلتها مرارات التجربة الشخصية وفتحت لها آفاقاً جديدة وطهرتها من غواية الوهم والاستسلام الرومانسي لحلمية الحلم، لأنها انغمست في حمى الحياة وحماتها وطينها طويلاً وهي الآن تكتب هذه الحياة بدرجة أعلى من الوعي والصرامة. كما أنها ذات انفرط في عالمها عقد العقائديات الكبرى وعينت انهيارها وإفلاسها، فلم تعد قادرة على السقوط في آبار الأيديولوجيات الشمولية المنقذة للمجتمع والتاريخ.

٢ - وهي ذات تعانين العالم أحياناً معاناة باردة تجريدية الطابع تلتقط منه ملامح هاربة فقط ولا تسعى إلى إبرازه ناصعاً باهراً

٣ - وهي ذات تلغي التعارض التقليدي بين الداخل والخارج وتخلق عملية توسط بينهما ينسرب كلاهما إليها دون أن يفقد ملامحه الرشيمية.

٤ - وهي ذات حرمت من نعمة اليقين أو بورككت بالتطهر من اليقينية والوثوقية وكثيراً ما تبدو وكأنها لا تعرف نفسها دع عنك أن تعرف العالم دواخله وخوارجه كما كانت نبوءات الحداثة الأولى تعلن. إنها ذات تعيش مرارة أنها تتحرك في عالم شديد الالتباس والإبهام والخلط والاختلاط، وليس ثمة ما يحدّد لها معالنه بوضوح، وهي لذلك أشدّ قلقاً ويأساً.

٥ - وهي ذات حادة الوعي بالطاقات التشكيلية للغة وأقلّ افتتاناً بالطاقات الصوتية والإيقاعية والتعبيرية لها.

٦ - غير أن أكثر ما يجسدها هو أنها لا تسعى إلى تمثيل العالم الخارجي، لا على مستوى الشيء ولا على مستوى الوجود الفكري والعقائدية. إنها ذات لا تقول العالم بل تقول حضورها في العالم.

٧ - وهي ذات منشغلة بالراهن أكثر من انشغالها بالمستقبل. إن المستقبل يبدو ميتاً في شعر الذات الراهنة، كذلك يبدو الماضي أقلّ حضوراً إلا من حيث هو إعادة للممة لمخزونات ذاكرة فردية تناثرت أشياءؤها وتفتت والذات تحاول الآن للممة هذه المتناثرات في حنين مبهم إلى الوحدة الضائعة لكن دونما تعلق استيهامي بهذه الوحدة. أما المستقبل والماضي كأطروحتين عقائديتين جمعيتين أو كمعضلتين تشغلان الثقافة في بحثها عن حل لمشكلاتها فإنهما ينتفيان بشكل شبه مطلق. الذات الراهنة هي، بصورة ما، الذات الحداثيّة الأولى منذ بداية الانفجار الحداثي التي ترتبط بالحاضر من حيث هو حاضرها الشخصي الخاص ويتميز موقفها من الحاضر بالقبول في مقابل رفض الحداثة الأولى للحاضر باعتباره ميتاً وأرضاً بواراً - إن الذات الآن منفصلة عن الماضي وغير مفتونة بوعد بالمستقبل، ومن هنا فهي لا تحمل ما أسميته في دراسة سابقة ثقل التاريخ؛ ولأنها ليست مستقبلية التوجه ولا

تملك مشروعاً لتغيير العالم فإنها أيضاً لا تحمل عبء ما أسمىته شهوة ابتكار العالم. من هنا هي خفيفة، مشغولة بنفسها وبما يطوقها ويحيط بها ويلم بها من كائنات وهواجس وأشياء. لكنها في الجوهر ذات مأساوية.

٨ - هذه الذات متشظية جوهرياً، فهي ليست في حالة تناغم مع الوجود لا في بعده الطبيعي (كما كانت الرومانسية) ولا في بعده الاجتماعي (كما هي الواقعية الاشتراكية وواقعية الكتابة الحزبية المنضوية في الوطن العربي)، وهي لا ترى نفسها في حالة حلول مع العالم (كما هي الصوفية)، رغم بزوغ مفردات وتصورات صوفية فيها. إنها انشراح وانفصام وقلق داخلي وتشتت وتشظ في زمن هو زمن اللحظة الحاضرة.

وحتى حين يشكل الماضي مادة لتعاملها مع العالم فإن الماضي لا يتجسد إلا ذاكرة فقط، فهو ليس ماضياً ذهبياً أو مأرباً لحنين روماني أو ديني بل هو ماضي الذاكرة التي تهتم بنسج تفاصيل الكينونة في وجودها الفيزيائي دون أن تضيف عليها صفة البديل المرتجى الذي يمثل نقيض الحاضر المتفتت، كما كانت الحال مثلاً في الشعر الجاهلي الذي كان يبتعث الذاكرة كزمن للحياة والخصب بهدف خلق توازن مع الحاضر المجدب.

٩ - وهي أخيراً ذات تخلصت مما أسمىته في دراسة سابقة «سلطة النموذج» فلم يعد ثمة نموذج تسعى إلى تجسيده وتحقيقه؛ ومن هنا فإن معظم ما تنتجه يتخذ صيغة النثر لأن القوالب الإيقاعية استنفدت طاقة معظم النماذج الممكنة ولم تعد تسمح بكتابة بكورية لا تنسج على منوال مسبق ولا تخضع لمقيدات محددة إن كتابة هذه الذات تجسد الدرجة الأسمى للحرية الداخلية التي يشعر بها الفنان الآن بإزاء الماضي والتراث والقيم الجمالية الجماعية واللغة السائدة والإيقاع المقبول والعقائديات الكبرى. وإن النثر ليجسد المحاولة الجاهدة لتدمير الذاكرة الشعرية وسلطة النموذج لا بمواجهتهما كما فعلت الحداثة في انفجارها الأول بل بتجنبهما والكتابة خارجهما تماماً. من هنا يبدو الشعر الذي يكتب الآن وكأنه لا ينتمي إلى أي من الأصوات الكبيرة

×× يمثل
أدريس في ها
الامر استثناء
فذا، إذ يسمر
حضور صوته
عبر انحسار
أصوات
الآخرين من
الشعراء الذين
رافقوا بطلاقته،
ويستمر تأثيره
في المرحلة
الراهمة عميقاً
ويشكالياً

السابقة مع أنه لا يستطيع إلا أن يلتقي مع بعض هذه الأصوات التي كانت هي بدورها مغايرة للغة الكتابة الشعرية في أوج ازدهار الحداثة الأولى. إن صوت محمد الماغوط وأنسي الحاج بهذا المعنى مختزنان في الذاكرة الشعرية للكتابة الجديدة في لهجتهما العامة وغوليتهما ووحشيتهما وتفردهما وانقطاعيتهما لا في تفاصيل عالمهما الشعري. وبمعنى من المعاني، فإن تحرر كتابة اللحظة الشعرية الراهنة من الذاكرة التاريخية للكتابة يكاد يطابق اللحظة الأولى في تاريخ الحداثة العربية في كتابات جبران خاصة؛ وقد لا يكون من قبيل الصدفة في شيء أن كلا اللحظتين لجأتا إلى النثر، والنثر الشعري بشكل خاص، لبلورة نقاط انقطاعهما ورفضهما. (اقرأ لجبران «أيتها الريح»، مثلاً، لترى ما أعنيه)

٣ .

هل ينبغي أن يكتفي الشعر بهذا الدور؟ شعر الذكريات والماضي (أمجد ناصر) وشعر الفضاء المقل (بسام حجار ولينا الطيبي) وشعر التفقت والتشظي (عشرات منهم) إلى آخر ما وصفت من أنماط، أم أن عليه أن يتجه إلى اكتشاف غنى الوجود الإنساني وغموض الإنسان وإبهامه والكون والميتافيزيقياء؟ لكن هل سليم أن نسأل هل ينبغي؟ الجواب لا.

لم يعد هناك شيء ينبغي على الشعر أن يفعله أو لا يفعله، لم يعد هناك برنامج. الشعر بحاجة فقط إلى الحرية. لكن هذه الـ«فقط» تخفي وراء حجمها الصغير ضخامة ما يحتاجه الشعر العربي والحياة العربية واستحالة توفيره. فليس هناك من شيء أصعب من الحصول على الحرية في المجتمع العربي والثقافة العربية.

الشعر الآن يجد نفسه ألياً في مواجهة ضرورة البحث عن الحرية والصراع من أجلها.

والحرية أكثر ما يفتقده المجتمع العربي، لا الخبز ولا الشعارات ولا القادة العظام فكل ذلك متوفر توفر البلايا والرزايا في تاريخ هذه الأمة المجيد وحاضرها الصنفريد.

٤ .

والحرية التي أعنيها هي الحرية من الطغيان السياسي والقمع الاجتماعي وإرهاب الفكر الديني واللغويين والشعراء والكتاب والتراث وجباة الضرائب؛ الحرية من ألف ألف طاغوت يجثمون على صدر الإنسان العربي وصدر الوطن والأمة باسم ألف مقدس ومقدس ومحلل ومدنس.

لنصارع فقط من أجل الحرية ولنساع إلى تحقيق حلم أحد كبار شعراء الحرية في العالم، الشاعر الذي ظل صوته صوتاً فردياً رناناً ولم يتوقف عن كتابة الشعر إلا حين لم يعد ثمة مكان للصوت الفردي الرنان في كوابيس الأنظمة العربية . بذلك أعني محمد الماغوط .

لقد كان محمد الماغوط صوتاً فردياً متميزاً في الكتابة الشعرية العربية حين كان القدر الأعظم من هذه الكتابة غارقاً في الحلم الجماعي الشامل الذي لف كل شيء برايته الخفاقة العالية وهدير جلجلاته المقعقة . غير أن الماغوط لم يكن صوتاً فردياً بالمعنى الرومانسي الرشراش الذي برز في نهاية الأربعينات، بل كان الصوت الفردي المنغمس في العالم، الصوت المكافح بشهوته، لا بفعله المدعي للثورة، ضد البؤس والقمع وانتهاك الإنسان واغتيال حقه في حياة بسيطة مليئة بالارتواء من كل ما هو مغر ومغو وممتع ومثير للغبطة وكذلك من أحلامه الساذجة العادية البسيطة الأكل والشرب والعيش البسيط الذي لا يعفر فيه الإنسان إنسانيته من أجل لقمة خبز وجود بها الأثرياء أو يضرب بها ذوو السلطان على أسداد قلبه ولسانه فينبكم ولا ينطق إلا حين يأمرونه بأن يتغنى بأمجادهم وعظمتهم ومناقبهم التي أكرم الله

العبيد المستعبدين بأن جعلهم عبيداً لأصحابها دون غيرهم من الأسياد. يحمل
الشعر الآن نكهة الحياة الحقيقية بعد أن غاب عقوداً في متاهات الذهنية
والشعاراتية والقضايا والنظريات الكبرى إن سقوط فاتورة الكهرباء التي
يقذفها ساعي البريد عبر فتحة الباب في صباح شتائي قارس لذو وقع ترتعد
له مفاصل الشاعر الإنسان الآن، كما كانت ترتعد مفاصل الشاعر الإنسان
سابقاً أمام تهديد أميركا بسحب تمويل بناء السد العالي. غير أن الفرق بين
التجربتين فرق جوهري تماماً، والفرق بين قصيدتين تكتبان استجابة لهما
فرق جوهري تماماً. وذلك الفرق هو بالضبط الفرق بين كثير من الشعر الذي
أنتج في الماضي القريب وبين كثير من الشعر الذي يكتب الآن في أماكن عديدة
من الوطن العربي (إذا كانت العبارة الأخيرة ما تزال تعني شيئاً في زمن
الانفراط والتشظي العربي على كل صعيد)

مؤخرات

يستند هذا البحث بقوة إلى عدد من الأبحاث التي كتبت ونشر بعضها بالعربية والإنكليزية خلال العقدين الماضيين من الزمان وأودّ له أن يقرأ في هذا السياق الأوسع. وبين ما تجلوه قراءته في سياقه الطبيعي أن الأطروحات التي يصدر عنها تبلور بدرجة عالية من النضاعة في أبحاث سابقة تجلو ما قد يبدو غامضاً هنا وتكمل ما قد يبدو مبتسراً. وبين ما ينجلي أيضاً أن ثمة شعراء قد لا يرد لهم ذكر هنا، أو قد لا يلقي نتائجهم عناية كافية، لكنهم يولون ما يستحقون من عناية في أبحاث أخرى. ومن المنابع المؤسّسة لهذا البحث، أودّ أن أذكر بشكل خاص الأطروحة المتعلقة بالابداع الثقافي في مجتمع متشظ وبلصراع بين المركز والهامش والسعي إلى زحزحة المركز وتقويضه، والتي طورتها في أوائل الثمانينات وبلورتها في سلسلة من الأبحاث وأصبحت الآن نهجاً مشاعاً لكل من دبّ وشبّ، وأطروحة انهيار العقائديات (الأيديولوجيات)، والانفكاك بين الإبداع والسلطة، ثم الأبحاث التي نشرتها حول أنماج التصور والتشكيل (بشكل خاص ما يقوم على المشابهة وما يقوم على المجاورة الاستعارية والكنائي والمجازي من أنماط معينة)، والتشكيل الأيقوني، ولغة الغياب، والواحد/ المتعدد (بالعربية) وأخيراً الأطروحة المتعلقة بتشظّي الذات وتشظّي النص (بالإنكليزية والعربية) كذلك أودّ أن أشير إلى أن تحديدي لشعر اللحظة الراهنة أوسع بكثير مما يبدو هنا، لكنه مدرج في سلسلة دراسات نشرت عام ١٩٨٩ بعنوان «اللحظة الراهنة للشعر» ونوقشت فيها نماذج من شعراء بينهم أدونيس ومحمود درويش وبسام حجار بشكل خاص. ولولا أن هذه الدراسات مدرجة في الكتاب الثالث من **مناهات مضيئة** الذي آمل أن يصدر قريباً، لأدرجتها هنا اتقاء لما لا بد أن يوجه لهذا البحث من اتهام بأنه يتجاهل نتاج مبدعين لا يليق بالباحث أن يتجاهلهم. لقد كان ميلي الطبيعي في هذا البحث أن أعطي أولوية للراهن غير المؤسّس أو المكّرّس وأن أعنى بشعراء لم يلقوا بعد ما يستحقونه من عناية الباحثين المتخصصين. لكن غرضي لم

يكن الاستقصاء أو التمثيل الجغرافي أو الإقليمي أو الأجيالي، بل ركزت على أعمال يبدو لي أنها تجسد الملامح الآخذة بالتبلور والاستقرار في فضاء إبداعي بين أهم ما يميزه مقاومته للتبلور والاستقرار. وقد تجاوزت في ذلك ما يقال عن وجود أجيال ستيينية وسبعينية وثمانينية وتسعينينية لأنني لا أرى تكوينات جمالية تتوزع هذا التوزيع العقدي في الكتابة الحداثية العربية خلال نصف القرن الأخير. وقد يبدو إشكالياً أن معظم النماذج التي ناقشتها في هذا البحث تنتسب إلى النثر الشعري وقصيدة النثر؛ وإن هذا لمكوّن من مكوّنات المنظور الضروري لمعينة شعر اللحظة الراهنة أكثر مما هو تحيز لنمط إبداعي بإزاء أنماط أخرى. ولقد ناقشت هذه النقطة في أمكنة مختلفة بينها سلسلة الدراسات في شعر اللحظة الراهنة التي أشرت إليها قبل قليل.

من جانب آخر، يمثل البحث الراهن عملاً في صيرورة دائمة، تتبعه دراسات في جوانب أخرى ولبدعين آخرين ولأنماط متباينة من النشاط الإبداعي العربي، تهدف جميعاً في نهاية المطاف/ العمر إلى تأسيس شعريات جديدة تظل في حالة من التحول وتشكل فضاء إبداعياً تتشابك فيه بانتظام فوضوي أخاذ شعريات الإبداع النقدي وشعريات الإبداع الشعري والسردية، وتكون منابع فيضها وتشكلها دائماً الفاعليات الإبداعية في الكتابة العربية، فيما تنصب في مساراتها المعرفة المتشكلة من حضور العالم الرحب في الذات وحضور الذات في العالم الرحب. وبغير مثل هذا الحضور المتوتر الخلاق للعالم الرحب فينا، وحضورنا في العالم الرحب، فإننا لعلّ شفا جرف هار من انحطاط لم نكد نللم أعضاءنا من قيعانه حتى بدأت غياهبه تراوغنا وتراودنا مراودة سراب بقيعة يحسبه الظمآن.....

مسك ختام

لو كان / ت لهذا الكتاب مقدمة تقليدية لكانت ما يلي:

«... لولا الرعاية المدققة، والجهد البصير، اللتين / اللذين
أحاطت بهما الصديقة خالدة سعيد أولاً، وأسرة دار العلم
للملايين، هذا الكتاب اب لا استحال أن يكون على ما هو
عليه. إن امتناني لهم يكفي ملء قضاات...»

لكن، ليس له.

يتأمل بلغة الماء والضوء «قصيدة النثر»

إيقاع الأعماق

كمال أبو ديب

صوت خافت يساير لكمال أبو ديب
في مساء رمادي

[١]

إيقاع الأعماق: الأصم القفر غمر ينسحب رسيماً
صافياً - مفترقاً موجياً - مبدعاً دافئاً - متجسماً
من الضياء، من لثوب الروح، من هناك حيث تلتصق
الظلمة الأشياء أو حيث تكمن الظلال الخبايا، أو حيث
يهمس في خلوت أصوات مبهمة ناطقة، حتى حين
أولج ضوءه فهو غاموس ذبالة يافتة وترتجاف ليس
نمى تفكرها هناك مزموذج كائناً وجهه يلتصق
بترجاف سبيل تبهت وراءه عن وجه حبيبة قتلت
نفسها في بحر الصيلة، ولم يستلزم موتها فيه سوى كلمة
لمسيرة متقطعة وترجفات في نكرة متداخلة الصور،
متشجرة الإحساس.

إيقاع الأعماق: لأولئك العاصدة التي لا تعد
بجلاول كتيمة تبهت، تعرف في صريرة الصريرة، لها
مفعمة بضوء خلف هلاكة كان، لكنها غير كاتبة على
أن.

هل أنسى هذا؟ تضع في قريحتي؟ تتنفس على
صخر مثل سمجول امرأة امرأة النيس؟ وهل تريد
ذلك أم تريد أن تعود إلى مياه الأعماق تفتن نفسها في
هجرة هجرتها منذ ظهور لتبحث عن مروجان الأنوار
وسراويل الشمس؟ مثل ذلك، كل ذلك يقول لك
الصوت الخافت الذي في الضياء، في الزوايا الدفينة
الدفينة للصورة الحسنة، للعبة للعبة.

[٢]

إيقاع الأعماق: قرارة فالحة صلاية في نطق حافة
الحرف الجاهل واليونة في نطق الجرح، عنه في
الأم، وروح متفرق أو متداخل، لكنه بقا متجسماً
مترد متقطع، يبدأ حركته بدقة تريد أن تكون وهي
انطلاقة لكنها لا تعرف أن تكون، غاموس هي ليست بهد
واندفاعها بكراً تشبهها قوة الانشاق وجيوية
البحر، بل لحظة اتصال موجة بنات في زمن قصي
ولها تلك التماسات قبل أن تنبع تفتن نفسها
الكليمة وانت الآن تفتنهما في وسعد السطر أو
الصفحة أو الجملة أو الصورة أو خلائ الروح، كانك
للتفتن وهي تترك كل الصور لذلك فتفتن قصيدة



قام بمسح هذا الكتاب ضوئيا

مُحَمَّدُ بَكَّاي

Mohammed Bekkaye

تم إتمام هذا العمل:

يوم السبت: 26 ديسمبر - كانون الأول 2009.

12.24 منتصف اليوم بتوقيت الجزائر.